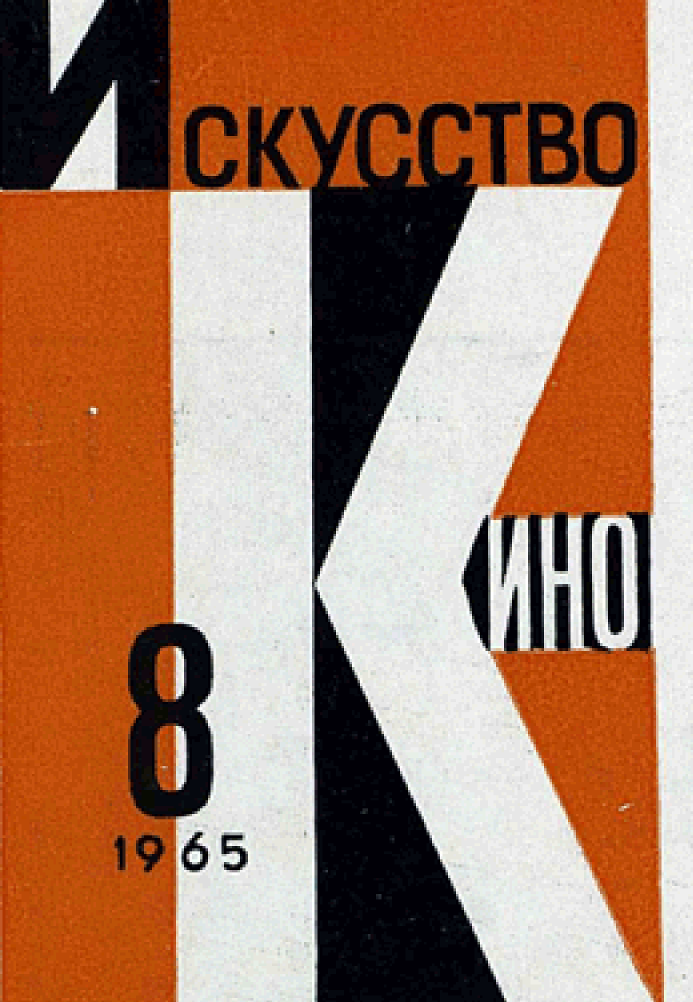


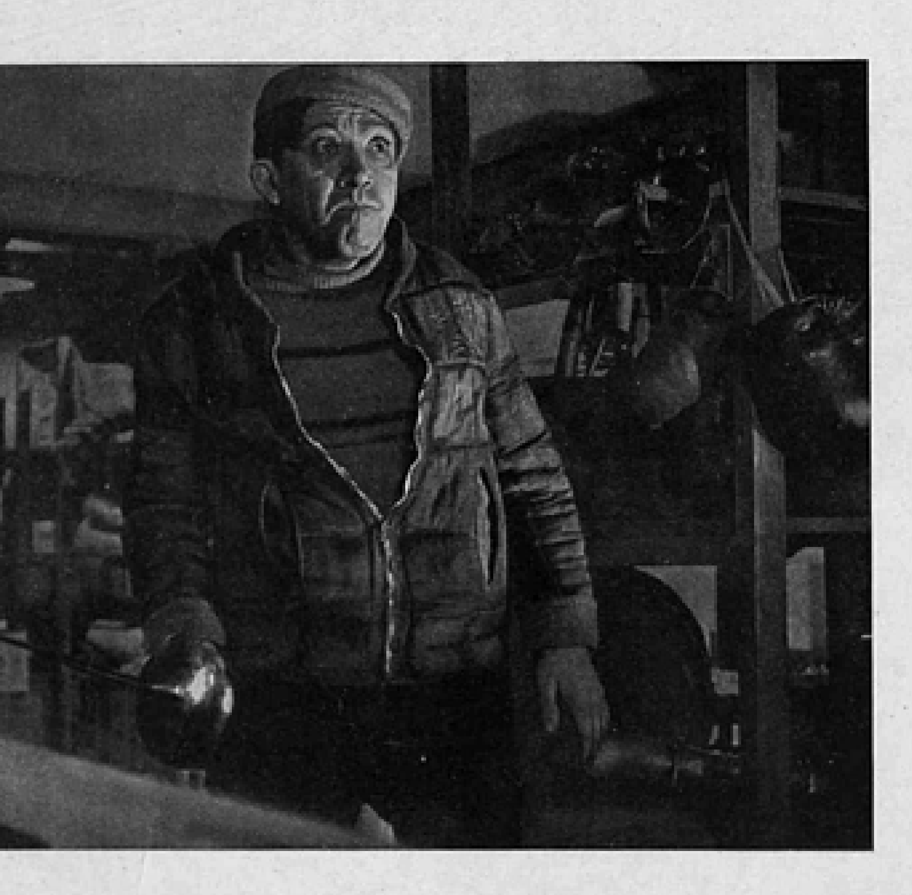
В ЭТОМ НОМЕРЕ:



А. Смирнов — Верзила в новелле «Напарник»



Н. Селезнева—Лида и А. Демьяненко—Шурик в новелле «Наваждение»



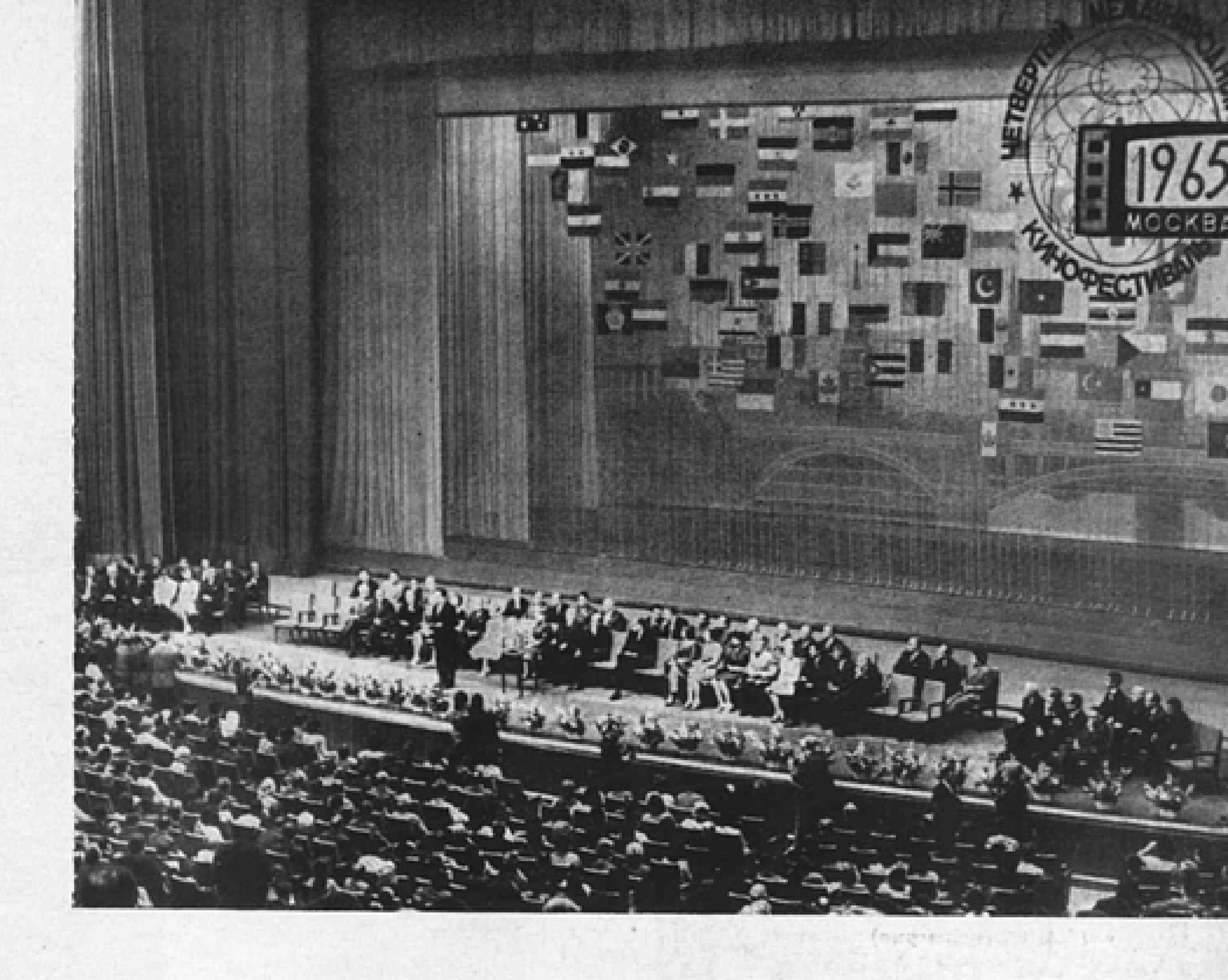
Ю. Никулин в роли Балбеса в новелле «Операция «Ы»

«Операция «Ы» и другие приключения Шурика». Сценарий Я. Костюковского, М. Слободского, Л. Гайдая. Постановка Л. Гайдая. Оператор К. Бровин. Художник А. Бергер. Композитор А. Зацепин, «Мосфильм», 1965.

Содержание

На первой странице обложки: Г. Чичинадзе — Сосо и Л. Кипиани — Хатия в фильме *«Я вижу солнце»*. Сценарий Н. Думбадзе и Л. Гогоберидзе. Постановка Л. Гогоберидзе. Оператор Г. Калатозишвили. «Грузия-фильм», 1965.





ЗА ГУМАНИЗМ КИНОИСКУССТВА, ЗА МИР И ДРУЖБУ МЕЖДУ НАРОДАМИ!

FOR HUMANISM IN CINEMA ART, FOR PEACE AND FRIENDSHIP AMONG NATIONS!

POUR UN ART CINÉMATOGRAPHIQUE HUMANISTE, POUR LA PAIX ET L'AMITIÉ ENTRE LES PEUPLES!



УЧАСТНИКАМ И ГОСТЯМ IV МОСКОВСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ

От имени правительства Советского Союза сердечно приветствую участников и гостей IV Московского международного кинофестиваля.

Искусство кино, обладающее огромным влиянием на умы и чувства людей, занимает ныне особо важное место в духовной жизни человечества.

Советские люди высоко ценят произведения прогрессивного киноискусства, в которых находят свое воплощение идеи мира и социального прогресса. Каждый талантливый и правдивый фильм, проникнутый любовью к человеку, уважением к его созидательному труду и борьбе за лучшее будущее, чистотой и благородством чувств, приобретает в наше время большую нравственную и эстетическую ценность. Вот почему так велика сегодня ответственность художника перед обществом, перед людьми.

Советская общественность надеется, что IV Московский международный кинофестиваль, проходящий под девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами», будет активно содействовать дальнейшему расцвету киноискусства, укреплению дружбы, взаимопонимания и культурных связей между народами.

А. КОСЫГИН,
Председатель Совета Министров СССР



«БРАК ПО-ИТАЛЬЯНСКИ» (Италия)



«20 ЧАСОВ» (Венгрия)



«ВОЙНА И МИР» (СССР)

«ПРОМЕТЕЙ С ОСТРОВА ВИШЕВИЦЕ» (Югославия)





«ПЕРВЫЙ ДЕНЬ СВОБОДЫ» (Польша)



«РАЗИНЯ» (Франция)



«ТРИ ШАГА ПО ЗЕМЛЕ» (Польша)



«ДОРОГАЯ» (Англия)





«ОНИ ШЛИ ЗА СОЛДАТАМИ» (Италия)

ПРИЗЫ И ДИПЛОМЫ ЧЕТВЕРТОГО МОСКОВСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ

Жюри фестиваля по полнометражным художественным и короткометражным фильмам в соответствии со статусом фестиваля присудили:

ПО РАЗДЕЛУ ПОЛНОМЕТРАЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

Большой приз — фильму «Война и мир» (СССР).

Большой приз — фильму «20 часов» (Венгрия).

Золотой приз — фильму «Небо над головой» (Франция).

Золотой приз — фильму «Покушение» (Чехословакия).

Специальный золотой приз жюри — режиссеру Валерио Дзурлини за фильм «Они шли за солдатами» (Италия).

Серебряный приз — фильму «Три шага по земле» (Польша).

Серебряный приз — фильму «Большие гонки» (США) за лучшую кинокомедию.

Приз фестиваля — фильму «Такой молодой мир» (Алжир) за лучший фильм развивающейся национальной кинематографии.

Приз фестиваля — актрисе Софии Лорен (Италия) за лучшее исполнение женской роли.

Приз фестиваля — актеру Серго Закариадзе (СССР) за лучшее исполнение мужской роли.

Приз фестиваля — режиссеру Иону Попеско-Гопо (Румыния) за оригинальную режиссуру фильма-сказки.

Приз фестиваля — фильму «Приключения Вернера Хольта» (ГДР) за экранизацию антифашистского романа Дитера Нолля.

Приз фестиваля — оператору Томиславу Пинтеру (Югославия) за фильм «Прометей с острова Вишевице».

Приз фестиваля — фильму «Разрешение на брак» (Болгария) за лучший фильм о молодежи.

Специальный диплом жюри — режиссеру Сусуму Хани (Япония) за выдающуюся работу с детьми в фильме «Рука об руку».

Специальный диплом жюри — режиссеру фильма «Прометей с острова Вишевице» (Югославия) Ватрославу Мимица.

Специальный диплом жюри — фильму «4×4» (Норвегия) за датскую и шведскую новеллы.

Специальный диплом жюри — актеру Бурвилю (Франция) за лучшее исполнение комедийной роли.

Диплом жюри — актрисе Людмиле Савельевой (СССР) за исполнение роли Наташи в фильме «Война и мир».

Диплом жюри — актрисе Джули Кристи (Великобритания) за исполнение роли Дианы в фильме «Дорогая».

ПО РАЗДЕЛУ КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ

Золотой приз — фильму «Слеза на лице» (Югославия).

Золотой приз — фильму «Двое» (СССР).

Серебряный приз — фильму «60 кругов» (Канада).

Серебряный приз — фильму «Нгуен Ван Чой вечно жив» (ДРВ).

Серебряный приз — фильму «Пастухи из Кауто» (Куба).

Приз фестиваля — фильму «Осмотр на месте» (Польша).

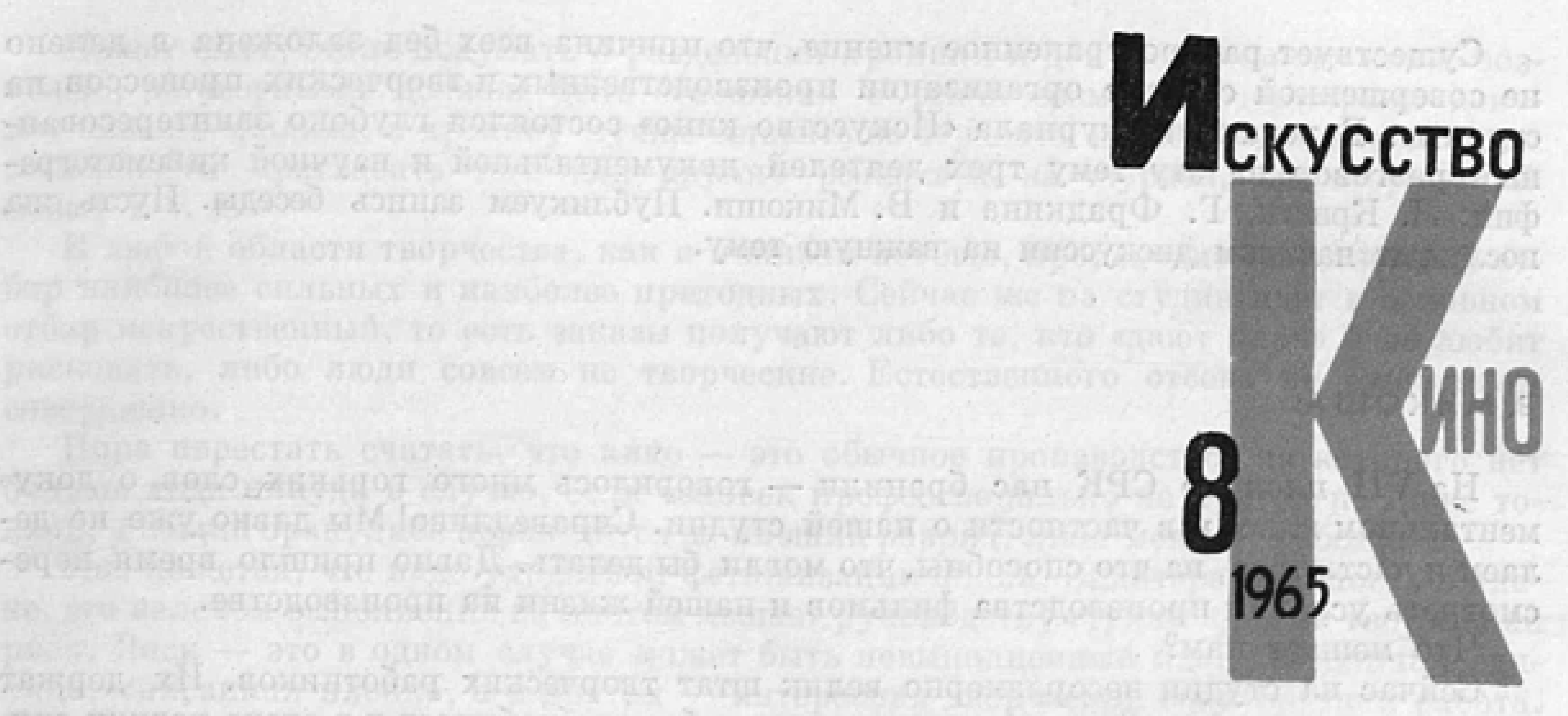
Приз фестиваля — фильму «Месяц доброго солнца» (СССР).

ПРИЗЫ И ДИПЛОМЫ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

ФИПРЕССИ (Международная федерация кинопрессы) — фильмам «20 часов» (Венгрия) и «Двое» (СССР). УНИАТЕК (Международная организация кинотехники) за лучшее использование достижений кинотехники — фильму «Большие гонки» (США). Специальный приз Союза работников кинематографии СССР — фильму «Молодой солдат» (ДРВ). Приз Союза работников кинематографии СССР — фильму «Красная борода» (Япония). Приз Союза работников кинематографии СССР — фильму «Палач» (Испания). Диплом Оргкомитета фестиваля — фильму «Одинь день в моем дворе» (Куба). Диплом Оргкомитета фестиваля — фильму «Рынок цветов» (Аргентина). Диплом Оргкомитета фестиваля — фильму «И мы понимаем друг друга» (ГДР). Призы Советского комитета защиты мира: Большой приз — фильму «Приключения Вернера Хольта» (ГДР), приз — фильму «Предательство» (Греция), диплом — фильму «Третья неделя молодежи» (Мали). Приз Союза обществ дружбы — фильму «Мой дом — Копакабана» (Швеция). Приз Комитета солидарности стран Азии и Африки — фильму «Южный Вьетнам борется» (Народный фронт освобождения Южного Вьетнама). Приз Союза журналистов — фильму «БИД-65» (ГДР). Приз Союза спортивных организаций — фильму «Большая Олимпиада» (Япония). Приз Комитета молодежных организаций — фильму «Молодой солдат» (ДРВ). Призы журнала «Искусство кино» — писателю Уго Пирро (Италия), фильму «Дружба дружбой» (МНР). Приз журнала «Советский экран» — актрисе Людмиле Савельевой (СССР). Приз «Интуриста» — фильму «Греция без руин» (Греция). Приз Министерства гражданской авиации — режиссеру Иву Чампи (Франция).

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ ВЕРНЕРА ХОЛЬТА» (ГДР)





ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 35-й

К 1-му съезду кинематографистов

ЧТО МЕШАЕТ СТУДИЯМ?

Ни одна, пожалуй, отрасль кинематографии не вызывает в последнее время столько споров, разговоров, обсуждений, не волнует так кинематографистов, как документальное кино.

Мы гордимся новаторскими достижениями лучших фильмов, воспевших героику советского человека в бою и в труде — весь мир знает эти фильмы, открывшие документальное кино как искусство. Доблесть советского народа в героических трудах пятилеток, на полях сражений, в борьбе за мир вдохновляла мастеров-первопроходцев образной кинопублицистики.

Традиции этих фильмов бессмертны.

Но уже давно исчезла из обихода фраза, так много лет успокаивавшая и мешавшая смотреть правде в глаза — «документальное кино находится на подъеме». Соотношение хороших и посредственных фильмов говорит сегодня далеко не в пользу первых.

Документалисты все чаще и чаще начинают задумываться над тем, как снова вывести документальное кино на дорогу творческих открытий. Этим вопросам был посвящен VII пленум СРК СССР, горячо и взволнованно говорилось об этом на недавней творческой конференции ЦСДФ, на зональных совещаниях, проводимых СРК на республиканских и областных студиях, в личных встречах кинематографистов.

Многие из этих проблем являются общими и для научно-популярной кинематографии.

Существует распространенное мнение, что причина всех бед заложена в далеко не совершенной системе организации производственных и творческих процессов на студиях. В редакции журнала «Искусство кино» состоялся глубоко заинтересованный разговор на эту тему трех деятелей документальной и научной кинематографии: Л. Кристи, Г. Фрадкина и В. Микоши. Публикуем запись беседы. Пусть она послужит началом дискуссии на важную тему.

В. МИКОША:

На VII пленуме СРК нас бранили — говорилось много горьких слов о документальном кино, и в частности о нашей студии. Справедливо! Мы давно уже не делаем и части того, на что способны, что могли бы делать. Давно пришло время пересмотреть условия производства фильмов и нашей жизни на производстве.

Что мешает нам?

Сейчас на студии несоразмерно велик штат творческих работников. Их держат на все случаи жизни. Студия, как копилка, набирает, набирает и в очень редких случаях «отдает». А ведь что греха таить? — есть в этом несоразмерно раздутом штате работники, либо совсем не способные к подлинному творчеству, да и просто к хорошему, добротному мастерству, либо давно уже утратившие эту способность.

Первая причина: недосмотрели, когда брали молодого специалиста из ВГИКа; что же, каждый новый специалист — риск для студии, и на этот риск надо идти чаще и смелее; вторая причина — недостаточная наша требовательность к себе, к товарищам по студии.

Мы недостаточно строго оцениваем свою продукцию. Видимо, не совсем продумана материальная заинтересованность и руководства студии и каждого из нас. Фактически у нас не наказывается творческий брак и не поощряется удача. В лучшем случае, удачный фильм получает первую категорию, но первую категорию подчас получают и средние фильмы — за тему, за материал, за злободневность.

Большим тормозом в движении вперед является тарификационная система творческих работников. Раз получив вторую или первую категорию, человек уже спокоен — дальше путь только в первую или высшую. Обратной дороги нет. А почему? Ведь мы довольно часто бываем свидетелями того, как человек, достигший первой или высшей категории, спокойно почивает на лаврах, а проще говоря, делает халтуру, деградирует как мастер.

Во многом качество нашей продукции зависит и от творческого подхода руководства студии и объединений к людям, к их загрузке. К сожалению, перед руководством стоит главным образом проблема — всех загрузить, а не кого и чем для максимальной отдачи.

Что же можно сделать, чтобы студия улучшила качество своих фильмов?

Начну, как говорится, с конца.

Все чаще и чаще раздаются голоса, требующие создания экспериментальной студии, молодежной студии и т. д. Но очень немногие отдают себе отчет в том, что же это такое. Требовать права творческого эксперимента только для подобной студии мне кажется неверным. Творчество всегда эксперимент и всегда риск. Значит, такая студия должна быть приспособлена для эксперимента организационно. Для этого нужна договорная система привлечения творческих работников.

Может быть, для начала на такую систему следует перевести одно объединение — тогда итоги его творческого соревнования с другими ПТО (производственно-творческими объединениями) будут особенно наглядны. Объединение будет стремиться обрести свое творческое лицо, сплотить свой круг авторов, режиссеров, операторов; откроется возможность притока свежих сил, которые вместе с тем не свяжут студию по рукам и по ногам, если окажутся на недостаточном уровне — их просто не пригласят на следующую работу.

Может быть, стоит подумать о разделении хроники и документального кино; возможно, договорными должны быть отношения с режиссерами и операторами документального фильма, а хронику лучше оставить на зарплате, не исключая вместе с тем возможности пригласить того или другого режиссера на журнал, оператора — на сюжет и т. д.

В любой области творчества, как и в жизни вообще, происходит естественный отбор наиболее сильных и наиболее пригодных. Сейчас же на студии идет в основном отбор искусственный, то есть заказы получают либо те, кто «дают план» и не любят рисковать, либо люди совсем не творческие. Естественного отсева не существует совершенно.

Пора перестать считать, что кино — это обычное производство, из которого нет больше хода никуда в случае, если человек профессионально не пригоден. Даже токарь, дающий брак, либо переводится на низший разряд, либо меняет работу.

Мне кажется, что надо уходить от фетишизации плана. Заинтересованность в плане, его валовом выполнении во многом мешает руководству студии идти на творческий риск. Риск — это в одном случае может быть невыполненный план, несданная единица, списанная пленка, а в других — интересная творческая своеобразная работа. Без творческого риска нас ждет застой, и мы уже где-то ощущали его, так как хорошие фильмы делаются не благодаря студийным условиям, а вопреки им. Боязнь риска исключает необычное, индивидуальное, ни на что не похожее, новое.

Искусство отступает на второй план, линяет, уходит из наших работ. А ведь делать-то мы должны произведения искусства, а не баклуши для деревянных ложек!

В искусстве важен и интересен не только и не столько сам факт, сколько отношение к нему художника, его понимание жизни. Мы подчас всячески — сознательно и бессознательно — стараемся устранить художественное субъективное и нивелировать индивидуальное, давая бесконечные коллективные советы, заменяя творчество режиссера творчеством Худсовета — исходя из мысли, что одна голова хорошо, а много — еще лучше. Забывая, что это может быть так где угодно, только не в искусстве. Мы заменяем творчество художника коллективными играми — а то не дай бог он сорвется и сорвет план. Тем самым хорошим режиссерам мы не даем проявить себя до конца, средних и плохих приучаем к иждивенчеству. Такой режиссер самонадеянно и безнаказанно уверен во всем, за что ни возьмется: я, мол, не вытяну — все навалятся и помогут. И наваливаются. И помогают. Вот и ходит по студии режиссер первой категории, за которого давно делает фильм художественное руководство объединения. А хорошие режиссеры делают хорошие фильмы не только с помощью коллективных советов — часто диаметрально противоположных и противоречивых, так как каждый совет тоже индивидуален, но и вопреки им — просто потому, что сами умеют. Но для этого нужно прожить интересную жизнь, завоевать авторитет и научиться отстаивать свое право на самостоятельное творчество.

План так поглощает творчество на нашей студии, что многие уходят на «отхожий промысел» на другие студии. И создают там лучшие свои работы. Так, «Повесть о нефтяниках Каспия» Р. Кармена делалась в Баку, «Люди голубого огня» Р. Григорьева — на Ташкентской студии, «Дом у дороги» С. Медынского и А. Филатова — в Свердловске.

Есть и еще одна причина, по которой мастера уходят на «отхожий промысел». Руководство ПТО загружает людей не по их творческим устремлениям, не по принципу, что кому близко, кому с кем лучше работается, а как придется. Вот и получается, что Иванов, к примеру, давно хочет снимать фильмы о сталеварах, а когда тема появляется в плане, ее вдруг поручают Петрову, который вовсе даже не думал о ней, а хотел бы снимать театр.

Это в какой-то степени частный вопрос общего вопроса планирования.

Если просмотреть студийный план на год, создается впечатление, что он составлен людьми, плохо осведомленными в том, что происходит в стране, чем она живет сегодня, и уж тем более не осведомленными в том, что будет завтра.

Планируется столько-то фильмов по сельскому хозяйству, столько-то по промышленности, столько-то по науке и т. д. Столько-то единиц на каждый раздел. В очень редких случаях называется конкретный материал и проблематика. В результате, когда приходит время реализовать план, срочно ищут автора — к примеру, «сельскохозяйственника», он приносит свою подчас надуманную или чисто иллюстративную тему; наскоро ищут режиссера, оператора и т. д. А в результате студия в целом своими работами не отражает ни проблематики сегодняшнего дня, ни устремлений в завтрашний. А без этого искусство бескрыло. Фильмы аморфны, неинтересны и просто никому не нужны.

Л. КРИСТИ:

Какой-нибудь одной причиной объяснить все горести сегодняшнего документального кино нельзя. Разные обстоятельства влияют на создавшееся положение. К сожалению, на документальное кино многие еще смотрят, как на разновидность хроникального фильма, который должен перечислять события, явления, протокольно о них рассказывать. В этих картинах нет мышления образами, это, в лучшем случае, честная информация. Такой взгляд настолько укоренился, что настало время пересмотреть многое, начиная с планирования.

Развернув утвержденные планы производства документальных фильмов, вы увидите, что планируются, как правило, тема и материал: химическая промышленность, фильм о строительстве домов, о сельском хозяйстве, о воспитании детей, то есть берутся темы вообще, а не проблемы, которые волнуют современников. Хорошо если находится талантливый человек, который самостоятельно подходит к запланированной теме и создает оригинальное произведение. Но, как правило, на его пути встает масса препятствий, потому что от него ждут лишь картины информационного характера.

Нелепо, конечно, отрицать успехи нашего документального кино: есть и удачные картины и талантливые люди, но, как это ни горестно говорить, талантливые произведения у нас появляются в порядке исключения из правила, в нарушение всех предпосылок для создания фильма. К сожалению, те, кто создают талантливые вещи, чаще всего попадают в положение героя фильма «Председатель», который только благодаря своему темпераменту, благодаря своей неукротимости, нечеловеческой выдержке, напору и страстности осуществлял свои замыслы.

Я считаю, что прежде всего надо создать единую систему фототелекиноинформации. Это должна быть организация совершенно самостоятельная, не связанная с производством документальных фильмов. Такое решение было бы и материально целесообразно, потому что сейчас расходуются огромные средства на кинохронику и телевидение, часто дублирующие друг друга.

Затем я считаю, что должна быть введена новая система создания короткометражных фильмов разных жанров. Всю творческую жизнь студии следует строить так, как в лучших студиях игровых фильмов. Большую часть времени надо отдать обдумыванию произведения, подготовке к съемкам, сбору и изучению материала и только после этого приступить к съемке и окончательной отделке картины.

Если это будет осуществлено, мы во многом выиграем: у нас появятся абсолютно продуманные вещи и картины будут делаться в два-три раза ниже по стоимости, а не по качеству, как это получается сейчас.

Кинематография вообще, а документальное кино, в частности, — не благотворительное дело, не случайное занятие. Кинодокументалисты должны быть художниками, то есть людьми огромной увлеченности, готовыми пожертвовать всем во имя любимого искусства. У нас же восторжествовало иждивенческое отношение к своей профессии. Люди раз навсегда зачисляются в штат и считают себя навечно застрахованными в случае постоянных неудач. К сожалению, дирекция заинтересована главным

образом в двух вещах: с одной стороны, выполнить план, а с другой — загрузить всех, кому нужно платить зарплату.

Трудоустройство — вот главный вопрос, который беспокоит дирекцию и художественных руководителей объединений. Например, некто X полтора месяца ходит без работы, а у нас в плане съемки фильма о «Лебедином озере». И приходится давать этот фильм X. И никого не интересует, что X отродясь не ходит в балет, что X балета не любит, что он любит, допустим, игру в пинг-понг и может сделать великолепную картину о настольном теннисе, а картина о «Лебедином озере» ему противопоказана. Но всех почему-то беспокоит, что он сейчас свободен, не загружен, а на студии «висит» записанная в плане картина о балете. Значит, пусть делает он.

Я думаю, творческие работники должны чувствовать, что они каждую картину делают в первый и последний раз одновременно. Тогда появятся азарт, увлеченность, огромная ответственность. А сейчас, когда есть великолепная лонжа в виде штатного расписания, где они зачислены до смерти,— они ничем не рискуют. Конечно, лучше первая категория, чем третья, но в общем — прожить можно при любой. Так вот это положение надо уничтожить. Нужно создать атмосферу творческого соревнования. Это соревнование в искусстве крайне необходимо. Я должен стараться сделать картину интереснее, чем мои товарищи. Для этого, конечно, необходимо создать другую организационную форму кинопроизводства. Я, например, считаю, что нужно все творческие профессии перевести на договорную систему и людей приглашать на определенную картину. Штатными на студии должны быть только организаторы производства. Вот появилась тема. Не важно, кто ее «принес» (это может быть любой человек). Она нас заинтересовала, и тогда начинаются поиски людей, которые наилучшим образом могут ее реализовать. Если в нашем близком кругу московских документалистов нет таких людей, мы можем пригласить С. Герасимова, С. Образцова, молодого режиссера, который работает на Хабаровской студии телевидения, мы можем пригласить студента из ВГИКа, который показал себя одаренным человеком. Тогда, я глубоко убежден, будет осуществлено самое важное благодеяние для документального кино — будут закрыты двери для всех, кто не может талантливо делать картины, и открыты двери для всех, кто может их делать, какой бы профессией он ни владел.

При такой системе и сценарный отдел приобретает иной характер. Он должен быть по-настоящему мозгом нашей студии, состоять из очень сильных людей и не столько штатных контролеров, сколько организаторов творческого процесса, талантливых и образованных советников режиссера, людей, способных обогатить замысел авторов.

При организации предлагаемой системы производства необходимо учесть одно обстоятельство: для избежания малейшей необъективности вопросами привлечения творческих работников и заключения договоров должен заниматься не один человек или узкий круг людей, а высокоавторитетный Художественный совет.

Г. ФРАДКИН:

Мне кажется, что действительно пришло время во весь голос говорить о необходимости новых организационных форм работы документального и научно-популярного кинематографа.

Я убежден, что совершенствование организации и экономики нашего производства должно благотворно повлиять на весь творческий процесс и, следовательно, на повышение качества фильмов.

Думаю, что обсуждение этой проблемы сейчас соответствует духу решений последних пленумов ЦК партии, где поставлен вопрос о том, чтобы перевести хозяйственную нашу работу на рельсы наибольшей экономической и всякой другой целесообразности.

Я напомню, что сравнительно недавно было принято решение ЦК партии по худо-

жественному кинематографу, где говорится о необходимости ориентироваться на талантливые кадры кинематографистов.

Талантливые кадры... Вот что подлинный источник расцвета и успехов всех видов кинематографа. И если мы хотим дать зрителям художественные произведения документального и научного кино, то надо добиться, чтобы их делали талантливые кинодраматурги, режиссеры и операторы. Без этого нам не обойтись.

Но как можно ориентироваться на талантливые кадры при существующей системе производства? Мы знаем, что и на Центральной студии документальных фильмов и на Московской студии научно-популярных фильмов работают довольно большие коллективы режиссеров. Допустим, что половину из них можно считать талантливыми, интересными людьми. И если на VII пленуме СРК шел разговор о большом количестве серых, бесцветных картин, то нетрудно догадаться, что они создаются второй половиной — неталантливыми людьми. Никакие призывы к тому, чтобы поднять качество фильмов, их средний уровень, очевидно, не смогут быть претворены в жизнь, если не будет предпринята коренная реорганизация существующей системы работы наших творческих кадров. В самом деле, какая практика существует сейчас? Если попытаться проанализировать, скажем, простои режиссерских работников (я имею в виду «Моснаучфильм») за несколько лет, я думаю, что наибольшее количество простоев окажется как раз у людей талантливых, потому что они с уважением относятся к своей профессии, к своему творчеству и не берутся за всякую тему, за всякий средний или даже плохой сценарий. Они предпочитают длительное время искать, выбирать, с тем чтобы сделать такую вещь, которая им по душе, в которой они могут сказать что-то важное, необходимое, для чего они и призваны.

А люди неталантливые не теряют времени, они берутся и за слабые сценарии и за мелкие темы. И получается, что интересные мастера простаивают, а посредственные режиссеры работают от картины к картине почти без перерыва. Отсюда — поток серых, бесцветных, так называемых средних фильмов.

Каким же образом можно было бы поднять художественный уровень фильмов? Вот если представить себе другую систему взаимоотношений студий с творческими работниками, мне кажется, что положение дела может коренным образом измениться. Я имею в виду перевод на договорные отношения прежде всего режиссерской категории творческих работников, при которых создадутся настоящие условия для творческого соревнования. Тогда каждый режиссер будет знать, что если он сделает картину хорошую, то он может рассчитывать на заключение договора с ним на следующую картину. Если он сделает картину плохую — у него этой уверенности не будет.

Такой творческий стимул, как договор, мне кажется, сыграет очень большую и полезную роль в поднятии художественного уровня наших фильмов.

Я понимаю, что такая новая договорная система должна повлечь за собой пересмотр работы и других звеньев кинематографа, потому что было бы несправедливо, если бы режиссеры простаивали (я имею в виду талантливых режиссеров) из-за отсутствия талантливых сценариев.

Значит, нужна такая система сценарных заготовок и планирования, которая дала бы возможность интересным режиссерским кадрам, закончив одну картину, после небольшого перерыва приступить к следующей картине.

И на документальных и научно-популярных студиях есть возможность даже при некотором затруднении со сценариями, когда может оказаться разрыв между одним и другим фильмом, обходиться без режиссерских простоев. И там и там есть кинопериодика, над которой в перерывах между фильмами могут работать наиболее интересные люди. Это не значит, что кинопериодика—отхожий промысел. Это означает, что здесь будут и должны работать большие и интересные мастера с той же мерой ответственности, творческого поиска, находок, как и в своих фильмах.

Искусство на этом выиграет, люди бездарные, неинтересные проиграют. Потому что если человек сделал плохую или бесцветную работу, очевидно, ни у одного ди-

ректора студии не поднимется рука заключить с ним договор на следующую работу. Сейчас, если режиссер получает третью или даже четвертую категорию, он продолжает спокойно оставаться в штате студии, получать зарплату, пока не подвернется сценарий, за который никто не хочет браться.

Одним словом, пришло время сказать людям правду о том, на что они способны, и эту правду, мне кажется, может сказать система естественного отбора, то есть такая система, при которой лучшие, талантливые люди (я еще раз возвращаюсь к этому важнейшему и решающему тезису в решении ЦК КПСС, который, с моей точки зрения, не был, к сожалению, развернут и подхвачен в нашей печати и критике) при полной загрузке будут создавать действительно интересные работы. А люди бесталанные должны будут, очевидно, заняться другим делом.

Целесообразность и возможность договорной практики с творческими работниками — это начало всех начал. Оно неизбежно отсеет зерна от плевел. Мне думается, что тут скажется основное звено договорной системы — ее эффективный, если можно так сказать, творческо-хозяйственный расчет. Если объединения на наших студиях будут действовать на основе этого творческо-хозяйственного расчета, в подлинном и широком смысле слова, тогда резко возрастет художественный уровень наших документальных и научно-популярных фильмов.

●

Итак, трое опытных мастеров документального и научно-популярного кино высказались о том, как сокрушить препятствия на пути к общему подъему студийной творческой жизни. Нет сомнения в том, что многие другие кинематографисты поддержат предложения о внедрении договорной системы. Нет сомнений в том, что есть и противники этих предложений, есть и другие соображения о создании условий, способствующих появлению талантливых, только талантливых работ.

Б. ДОБРОДЕЕВ

Право на профессию

Двадцать с лишним лет назад, когда мы впервые переступили порог ВГИКа, многим из нас казалось, что, выдержав конкурс на сценарный факультет, мы твердо встанем на путь, который приведет нас в кинематограф.

Потом, уже студентами, мы еще некоторое время наивно полагали, что по окончании учебы непременно станем сценаристами, как становятся другие студенты врачами, инженерами, геологами.

Но когда после первого испытательного семестра, да и на последующих курсах некоторых наших товарищей отчислили из института из-за «творческой неуспеваемости», нашего оптимизма поубавилось.

И только с годами пришло понимание того, что мы избрали особую профессию, право на которую дает не диплом...

Правда, в то время были и другие особые обстоятельства, которые печально отразились на нашей судьбе.

Еще не расставшись со студенческой скамьей, мы познакомились со столь неудачно примененной к нашему киноискусству и так дорого ему стоившей формулой «лучше меньше, да лучше». И тогда же поняли, что путь наш в кинематограф будет очень долгим... Мы почувствовали это по-настоящему остро, драматично при окончании института.

Шла защита дипломов. Произносились добрые слова и напутствия. Многие получили «пятерки» за свои выпускные работы. Председатель экзаменационной комиссии даже огласил список дипломных сценариев, рекомендованных киностудиям.

Но мы уже знали, что нам в кино делать пока нечего. В тот год наша кинематография выпустила меньше десяти художественных фильмов. А нас, окончивших сценарный факультет, только в ту весну было более двадцати...

Странное чувство испытывали мы на защите дипломов. Казалось, что мы присутствуем на торжественной панихиде, где отпевают наши сценарии, наши надежды...

А ведь были среди нас явно одаренные люди. Ну хотя бы Александр Володин, талант которого с такой силой проявился потом в театре.

Обо всем этом я вспомнил недавно по дороге во ВГИК, куда привело меня желание выступить в журнале с этой статьей. Мне хотелось получить некоторые интересовавшие меня сведения о родном факультете.

Хотя печальные времена «малокартинья» давно отошли в область преданий и, казалось бы, советский кинематограф с каждым годом ощущает все большую потребность в сценарной литературе, дебаты о правомерности существования сценарного факультета ВГИКа продолжаются (они начались, по-моему, еще до того, как он был создан).

Впрочем, продолжаются и дебаты о самой профессии сценариста. Ведь для многих кинематографистов профессия эта все еще представляется сомнительной, даже непонятной...

Так не будем удивляться тому, что начальник паспортного стола одного отделения милиции, узрев однажды документ, в котором свидетельствовалось, что он выдан гражданину, обучающемуся в сценарной мастерской при Сценарной студии (а была однажды и такая), озабоченно допытывался, что это за... артель и что именно она производит...

Я сижу в деканате и листаю списки окончивших наш факультет. Признаться, я не ожидал, что это такое интересное занятие. И я бы сказал поучительное...

Например, я узнаю, что сценарист Иван Бондин — автор совсем недавно снятой в Одессе талантливой картины «Наш честный хлеб» — окончил ВГИК еще в 1935 году. Горько, что его творческая биография надолго прервалась в годы беззакония, и радостно оттого, что он не изменил своей родной профессии.

Трагически сложилась и судьба сценариста ВГИКа «первого призыва», окончившего сценарный факультет еще в 1932 году, — Леонида Соловьева, одареннейшего прозаика, автора «Возмутителя спокойствия» (а потом уже фильма «Насреддин в Бухаре»). Он тоже был репрессирован. И сделал в кино сравнительно немного — сценарии двух фильмов военных лет: «Иван Никулин — русский матрос» и «Я — черноморец!». А пос-

ле возвращения в литературу и кинематограф, которым он был одинаково предан, успел до конца жизни лишь экранизировать две повести. Одна из этих экранизаций — сценарий по гоголевской «Шинели» (для фильма А. Баталова).

В 1935 году вместе с И. Бондиным окончил сценарный факультет и вскоре блестяще дебютировал двумя кинокомедиями («Богатая невеста» и «Трактористы») Евгений Помещиков, посвятивший себя целиком кинодраматургии.

В 1936 году окончил ВГИК и надолго расстался потом с кинематографом Борис Ласкин. Только в последние годы он вернулся к родной профессии. «Карнавальная ночь», «Дайте жалобную книгу» и другие фильмы созданы при его авторском участии.

В 1938 году среди выпускников ВГИКа мы видим Михаила Папаву — автора отличных сценариев «Родные поля» и «Академик Иван Павлов», а также множества удачных экранизаций, особенно повести Е. Воробьева «Высота».

В эти же довоенные годы окончили сценарный факультет и полностью ушли в прозу, в поэзию, в театральную драматургию Мехти Гусейн, Расул Рза, Э. Мамедханлы, Г. Абашидзе, А. Чиковани и другие, занявшие почетное место в литературе братских республик.

Жаль, конечно, что эти бывшие «вгиковцы» ушли из кино... Жаль, что ушли полностью в литературу воспитанники ВГИКа А. Мусатов, Л. Карелин и другие.

Я листаю страницы летописи факультета дальше. И снова знакомые по экрану имена, картины...

В нашем кинематографическом сознании все памятные киноленты привычно ассоциируются только с фамилиями режиссеров-постановщиков, а тут вдруг вспоминаешь, что к созданию их, оказывается, были причастны и сценаристы, выпускники ВГИКа. Конечно, есть среди фильмов, созданных по их сценариям (или в соавторстве) не только отличные, но и плохие работы... Как есть неудачи у каждого режиссера или актера... Тут уж из песни слово не выкинешь...

И все же немало хороших картин в этом списке. Уже названные выше и созданные за последнее время — «Баллада о солдате», «Простая история», «Алешкина любовь», «Человек идет за солнцем», «Карьера Димы Горина», «Жили-были старик со старухой», «Отец солдата», «Наш честный хлеб», «Наш дом» и многие другие. Десятки картин значатся в картотеке сценаристов ВГИКа.

И чтобы рассеять миф о том, что сценарный факультет почти не цал нашему кино профессиональных сценаристов, вспомним имена хотя бы только тех авторов, что за последнее десятилетие пришли в кинодраматургию: Валентин Ежов, удостоенный Ленинской премии, Будимир Метальников — автор ряда интереснейших сценариев о советской деревне, Василий Соловьев — человек глубокого, еще полностью не раскрывшегося дарования, В. Фрид и Ю. Дунский — с их постоянным интересом к современным конфликтам, к современным характерам, Геннадий Шпаликов, приведший в кинематограф новых молодых героев, интересно думающие и по-своему видящие окружающий их мир В. Гажиу, Б. Теткин, Е. Митько, Б. Медовой, Е. Оноприенко, В. Лоренц, Е. Григорьев. Много и плодотворно работают в последние годы В. Спирина, Ю. Кушниренко, И. Болгарин.

Я уже не говорю о большой группе профессионально работающих молодых сценаристов, вклад которых в кинематограф за последнее десятилетие (в особенности в области экранизации) весьма заметен.

Интересными творческими поисками в области научной и документальной кинематографии отмечены работы сценаристов-вгиковцев Л. Белокурова, Л. Браславского, Б. Сарахатунова, Д. Радовского, Л. Горина, А. Розина, В. Капитановского, Я. Филиппова и других.

Можно огорчаться, думая о творческом пути выпускников сценарного факультета, что иные из них, выступив в кино с многообещающими своеобразными произведениями, довольно скоро утратили свою индивидуальность, превратились в посредственных «доработчиков» чужих сценариев.

Можно, наконец, пожалеть, что у драматургов, воспитанных ВГИКом, не так много картин, сколько могли бы они сделать...

Но сейчас меня беспокоит другое. Действительно ли столь порочна система воспитания сценаристов во ВГИКе, как это иные утверждают, действительно ли его существование так уж не оправданно?

И для того чтобы разобраться в этих вопросах, я не могу пройти мимо некоторых цифр. Словом, для начала...

НЕМНОГО СТАТИСТИКИ...

Сценарный факультет (одно время он величался сценарной академией и имел несколько иной статут) произвел свой первый выпуск в 1932 году. До войны ВГИК воспитал не так уж много профессиональных сценаристов — было всего пять выпусков. Потом последовал перерыв — до 1943 года.

И все же, если не считать этих пауз, сценарный факультет по возрасту своему вступил уже в пору зрелости — с момента его создания прошло почти сорок лет.

За эти годы советский кинематограф выпустил на экраны много сотен художественных и тысячи научно-популярных, документальных и мультипликационных фильмов. А сценарному факультету ВГИКа дали возможность за эти годы выпустить... немногим более трехсот сценаристов.

Я меньше всего склонен думать, что подготовку кадров киносценаристов следовало бы перевести на «поток». Но я уверен, что общий профессиональный уровень нашей кинопродукции за эти десятилетия был бы намного выше, если бы в основе иных картин часто лежали не просто правильные идеи и интересные мысли, но чтобы эти идеи и мысли получили законченное художественное воплощение в сценарной основе фильма. Словом, если бы была выше профессиональная культура нашей кинодраматургии.

Но для этого нужен постоянный приток свежих сил — и не только из литературы, но и из ВГИКа. А между тем с 1932 по 1964 год в кино пришло только 332 профессиональных сценариста (тут я пока не говорю о Высших сценарных курсах — о них речь потом).

Меня интересовало также, как сложилась судьба всех выпускников ВГИКа. Многие ли из них покинули кинематограф? К сожалению, последних данных на этот счет в институте нет, но и сведения 1957 года дают основание утверждать, что большинство окончивших сценарный факультет ВГИКа нашло применение своим силам в кинематографе.

Конечно, не все стали кинодраматургами, так же как не все окончившие соответствующие факультеты ВГИКа стали режиссерами-постановщиками и исполнителями главных ролей. Не все нашли призвание в профессии, которой учились... Но для большинства кинематограф (или телевидение) стал делом всей их жизни.

Так, из 233 человек, окончивших сценарный факультет, к 1957 году свыше 90 занимаются авторской работой в художественной, документальной и научно-популярной кинематографии, то есть стали сценаристами-профессионалами; 76 — редакторы кинопроизводства и управлений кинематографии, редакторы телевидения; 7 ушли в педагогику и кинокритику. И 23 ушли в литературу (члены ССП).

Значит, даже те, что не пишут сценарии, в большинстве ведут реальную практическую работу в кинематографе. Таким образом, «коэффициент полезного действия» сценарного факультета не так уж мал...

И тут я снова спрашиваю себя — в чем же причина такого недоверия к сценарному факультету со стороны не только иных кинематографистов, но и ряда руководящих работников кино, от которых во многом зависит его дальнейшая судьба?

СТАРЫЙ СПОР — НОВЫЕ АРГУМЕНТЫ...

Еще во время учебы в институте, а затем в годы моей редакторской деятельности на «Мосфильме» и, наконец, в нашем творческом союзе я слышу этот непрекращающийся спор — спор о правомерности воспитания сценаристов во ВГИКе. И так как я уже почти наизусть знаю доводы сторонников и противников сценарного образования в нашем институте, я готов с почти стенографической точностью воспроизвести все мотивы «за» и «против».

С того момента, как возникла (и слава богу, что она появилась!) новая форма обучения кинодраматургов на Высших сценарных курсах, старый спор возобновился с новой силой, обретя несколько иную аргументацию.

Итак, представим себе на момент, что участники спора сошлись. Диалог начался:

— Сценарный факультет? Я б закрыл его немедленно. Приобщать к кинодраматургии надо только литераторов. Любая система воспитания сценаристов, не учитывающая этого при наборе новых слушателей, обречена на провал.

— Да, но, во-первых, сценарный факультет также принимает много литераторов, а во-вторых, зачем закрывать дорогу в кинодраматургию совсем молодым, еще не приобретшим имен в литературе, но обладающим бесспорными творческими способностя-

ми, хотя бы в потенции? Ведь за годы учебы в институте их талант может развиться и окрепнуть?.. К тому же мы принимаем на факультет людей разного возраста и разного жизненного опыта. К нам за последние годы пришло, например, много журналистов...

— Вот-вот. Вы сами косвенно признаете, что без жизненного опыта, запаса жизненных наблюдений изучение сценарного мастерства — дело бесплодное. Нет, принимать «зеленую» молодежь со школьной скамьи по меньшей мере несерьезно.

— А как быть тогда с такими, как Г. Шпаликов или В. Гажиу? (Мы берем лишь самые яркие примеры, но их гораздо больше.) Ведь некоторые могут проявить свое литературное дарование гораздо раньше? Зачем же этот процесс искусственно усложнять, задерживать? Конечно, Г. Шпаликов все равно с годами «прорвался» бы в кинодраматургию. Но, наверное, мы бы не имели уже сегодня его картин и сценариев. И нельзя забывать, что авторы его возраста приносят в наше искусство очень точное чувство времени, отличное знание своего поколения.

— Г. Шпаликов — исключение из правил. Главное в другом... Изучение сценарного мастерства требует полной самоотдачи. На это способен только зрелый человек, сложившийся литератор. К тому же его нельзя отвлекать другими предметами общеобразовательного курса (как это делается во ВГИКе). Он уже должен иметь высшее образование, обладать необходимыми для культурного человека знаниями. Таким и открыта дорога на сценарные курсы, где учат только профессии.

— Прекрасно. А если у одаренного, пусть даже не очень молодого человека (с тем самым жизненным опытом, к которому вы призываете, и даже с необходимыми литературными навыками) нет высшего образования? Допустим, что, обогащая себя жизненными наблюдениями, он работал на заводе, на стройке, служил в армии и ему тогда было не до учебы. Но ведь вы его, несмотря даже на явную одаренность, не сможете принять на Высшие сценарные курсы? У него нет диплома.

— Такие случаи не столь уж часты. Но и это не препятствие для подлинно талантливого человека, который всегда придет в кинодраматургию, если он «заболел» ею.

Но мы говорим сейчас не о единичных случаях, а об общих принципах, положенных в основу воспитания молодых кинодраматургов. А принципы эти у нас на курсах таковы: каждый слушатель знает: главная его цель— воплотить (за полтора-два года учебы) свой творческий замысел в форме киносценария, создать литературную основу фильма на таком художественном и профессиональном уровне, чтобы она наверняка смогла заинтересовать студию, режиссера. И эта задача сразу мобилизует каждого слушателя курсов, создает необходимый творческий и организационный стимул. Она как бы заранее перекидывает мостик между начинающим сценаристом и кинопроизводством.

— Что ж, это абсолютно правильно. И хотя у нас иная система воспитания (программа четырехгодичного обучения, естественно, включает и общеобразовательные, гуманитарные дисциплины и специальные предметы), но и мы стремимся в последние годы сделать диплом выпускника сценарного факультета реальным, то есть обеспечить кинематографическое воплощение. Конечно, каждый оканчивающий институт должен стремиться защищать диплом уже не по сценарию, а по готовой картине. К сожалению, в нашей практике это не всегда осуществимо. Учебная студия ВГИКа невелика. Большие студии имеют свои тематические планы, и в этих планах не так-то просто занять место сценариям наших выпускников. Да и не все, наверное, как и на сценарных курсах, в равной степени талантливы, сразу могут проявить себя... Во всяком случае, как принцип: дипломный сценарий должен идти в производство. Если он этого заслуживает...

КОММЕНТАРИИ К ДИАЛОГУ...

Самое, на мой взгляд, удивительное, что сторонники и той и другой формы обучения сценарной профессии, по существу, исходят из одних и тех же предпосылок (прежде всего необходимы талант, призвание к драматургии) и проповедуют одну и ту же главную идею (тесная связь учебного процесса с кинопроизводством), обе стороны отрицают бесплодные литературные упражнения на бумаге, вне экранного ви́дения.

Мне лично кажется, однако, что спор должен идти не о том, где лучше учить сценаристов, а **как** их лучше обучать этой профессии.

Если говорить о ВГИКе, то мы не имеем права (если придерживаться в этом споре

непредвзятых позиций) все недостатки воспитания специалистов на сценарном факультете валить на институт. Эти недостатки во многом — груз прошлых ошибок, порождение той атмосферы, которая была характерна не только для ВГИКа, но и для творческой жизни всего нашего киноискусства в те годы.

И все же я считаю, что надо было иметь определенное мужество, чтобы и в период «малокартинья» в отрыве от кинопроизводства продолжать обучать молодых сценаристов. Конечно, недостатки этого «тепличного» воспитания сказались на нескольких поколениях сценаристов в той или иной мере, но разве было бы лучше, если бы кинематограф обладал сегодня еще меньшим отрядом профессиональных кинодраматургов?

Я помню, А. Сазонов, сам воспитанник ВГИКа 1935 года, с большим увлечением преподававший несколько лет у нас на факультете, попытался то ли на третьем, то ли на четвертом курсе объединить в совместной работе студентов режиссерской и сценарной мастерских. Мы написали цикл коротких киноновелл, объединенных общей идеей, для киносборника, который предполагали снять силами студентов мастерской Л. Кулешова на студии имени Горького.

Конечно, в те годы это было чистым донкихотством. И все же я благодарен до сих пор за эту «безумную» затею. Она была нам очень нужна и очень полезна. В первый раз в жизни мы встретились в профессиональном разговоре с нашими товарищами-режиссерами, узнали их отношение к своей работе, поняли смысл производственных претензий и пожеланий. Мы обрели творческое взаимопонимание с людьми той профессии, которая трансформирует наш литературный замысел, воплощает его на экране.

Когда я думаю о том, как с е г о д н я воспитывают сценаристов во ВГИКе, то я радуюсь тому, что связи между молодыми режиссерами и драматургами окрепли. Они вместе работают над фильмами на своей учебной студии, а иногда даже осуществляют совместные дипломные постановки на больших студиях. И это теперь не так уж редко.

И все же, основываясь на полученной информации, я сожалею, что эти связи еще не стали обязательной, неотъемлемой частью учебного процесса. Говорят, что молодые режиссеры стараются только сами писать сценарии для своих учебных работ. Что же, это похвально. Режиссер обязан профессионально разбираться в вопросах кинодраматургии. И еще лучше, когда он сочетает в себе талант режиссера и писателя. Но это, как мы знаем, явление не столь уж частое... Поэтому не приводит ли слишком активное поощрение самостоятельной литературной деятельности будущих режиссеров еще в стенах института (зачастую чисто механически, без всяких к тому творческих оснований) к некоторой самоуверенности молодых режиссеров, берущихся самостоятельно или в соавторстве писать сценарии на любую тему. Не в институте ли еще возникает у иных молодых режиссеров пренебрежительное отношение к сценарной профессии? Ведь они порой искренне убеждены, что написать сценарий может и должен к а ж д ы й режиссер. И порой блестящее режиссерское дарование тускнеет, хиреет на ниве бесплодного «кинематографического» сочинительства.

Я отвлекся в сторону вовсе не из желания подлить масла в огонь еще более древнего спора о взаимоотношениях режиссера и автора. Просто я думаю, насколько было бы лучше, если бы молодые сценаристы и режиссеры, еще не придя в большой кинематограф, жили более дружно, еще на студенческой скамье научились ценить, уважать и ту и другую профессию.

Я обрадовался, узнав, что М. Ромм предполагает в следующем году объединить свою новую мастерскую во ВГИКе с мастерской молодых сценаристов. Говорят, такой проект есть и у других руководителей мастерских. Хотелось бы только, чтобы совместные занятия сценаристов и режиссеров по режиссуре проводили опытные мастера режиссуры, а по кинодраматургии — драматурги. Хочется верить, что такое объединение будет сохранять внутреннюю автономию, существовать на основе «невмешательства» и не приведет к поглощению одной профессии другой, к полному уничтожению профессии сценариста (ведь известно, что режиссеры — племя более жизнестойкое).

Словом, нужно вывести сценарный факультет из некоторой изоляции, установить еще более широкие и прочные связи с другими факультетами.

Вспоминая свои студенческие годы и сравнивая их с сегодняшним днем ВГИКа, я думаю, что немало нам вредила и еще, пожалуй, вредит идущая от некоторых преподавателей система школярства, слишком консерватив-

ного, а порой и примитивного понимания основ сценарной профессии. Нельзя сегодня, когда кинематограф так возмужал, стал большим многоплановым искусством нашей эпохи, когда мы постепенно избавляемся от банальных «кинематографических» сюжетов, упрощенных характеров, шаблонной драматургии, продолжать к сценаристу подходить, как к ребенку, делающему первые шаги. Учить строить эпизод в манере немого кино, акцентировать внимание на арсенале старых выразительных средств кинематографа, не видя, как стремительно развивается наше искусство, не анализируя того нового, что обрел «киноязык», — стилистики кинематографа 50-х и 60-х годов. Уже на первых курсах учить, по-моему, надо не столько кинематографическим этюдам, сколько профессии в целом. Надо помочь начинающему сценаристу как можно раньше выявить свою творческую индивидуальность, помочь самостоятельно мыслить, не подражая слепо известным кинематографическим образцам.

Я говорю об этом с болью, потому что помню, какими порой странными критериями руководствовались у нас на первом курсе. Многие из тех, кого ставили тогда в пример остальным, чьими этюдами безмерно восторгались, проявили в последующие годы учебы полную творческую беспомощность. Покинув институт, они вскоре нашли свое призвание в областях, весьма далеких от искусства. А вот Александр Володин представлялся в этой обстановке «странным» студентом. Он писал совсем не так, как хотелось бы нашему строгому наставнику, который в тех случаях, когда у кого-то из подопечных не получалось домашнее задание, прибегал к весьма своеобразному методу воспитания — удалял из аудитории, словно нашкодившего ученика...

К счастью, уже со второго курса мы попали в совсем другую, «взрослую» обстановку. У нас было больше творческой самостоятельности, и сценарные задания, как и коллективное обсуждение наших студенческих работ, были очень интересными.

Основываясь на личных воспоминаниях уже более позднего времени (сценарной мастерской при сценарной студии, в которую мы попали после окончания института), могу сказать, что наиболее важной для нас формой учебы было общение с таким мастером, как Евгений Осипович Габрилович. Он поразительно быстро, точно, с полуслова схватывал авторскую идею (если мы приходили к нему, имея что-то за душой) и тут же начинал фантазировать вслух, подгоняя заодно и наше воображение, открывая в наших замыслах что-то гораздо более глубокое, важное, человечное... И это давало им сразу большое дыхание. Даже в годы «культового» кинематографа он учил нас самому важному в искусстве — человечности.

На сценарном факультете и в те годы и сейчас есть прекрасные, опытные педагоги, полностью посвятившие себя нелегкому делу воспитания молодых сценаристов. Мы с любовью вспоминаем И. Вайсфельда и И. Маневича — ветеранов ВГИКа, его профессоров, великолепных знатоков кинодраматургии.

К счастью для факультета, на нем уже много лет преподают такие мастера, как Е. Габрилович и А. Каплер. В последние годы к ним присоединились А. Спешнев и В. Ежов. Но этого мало.

Нужно искать формы более тесного, постоянного творческого общения студентов с гораздо более широким кругом кинодраматургов, не замыкая их числом преподающих в институте. Им нужно встречаться с теми авторами, которые наиболее интересно и смело работают сегодня, ведут активные творческие поиски в кинодраматургии 60-х годов.

И надо обязательно дать возможность каждому студенту-сценаристу уже на втором-третьем курсах, подобно студентам Новосибирского университета, возможно раньше творчески проявить себя. Новосибирские студенты — математики, физики, химики — приходят в лаборатории научно-исследовательских институтов Сибирского отделения Академии наук СССР не как студенты, а как молодые ученые. Им доверяют вести самостоятельные научные исследования. Почему бы Государственному комитету кинематографии не помочь молодым сценаристам делать курсовые работы на производстве? Ну хотя бы поначалу на студиях кинохроники, где так остро ощущается недостаток профессиональных сценариев? Почему бы им не поработать над сценариями для телевизионных студий, которых уже так много в нашей стране? Такая профессиональная «проба пера» даст к тому же богатый жизненный материал при соприкосновении с действительностью и приблизит молодых сценаристов к их «холсту» — пленке. Они услышат наконец с экрана свой

диалог, увидят своих героев. Это первая творческая самопроверка.

И, быть может, самое важное, о чем следует еще подумать, — это более внимательный, более тщательный, более продуманный принцип приема учащихся на сценарный факультет. Это уязвимое место не только сценарного, но и всех творческих факультетов ВГИКа. Но если в иные годы разрешают набирать группу, скажем, только в 10 человек, то как же потом при таком малочисленном составе производить «отсев» творчески не зарекомендовавших себя студентов? Этак к концу учебы дело дойдет до нуля...

Но главное не в этом — надо «изобрести», надо продумать какой-то совершенно новый способ выявления одаренных людей, чтобы конкурсные испытания были лишь последней проверкой абитуриентов. И здесь невольно вспоминаешь олимпиады и школы юных математиков в том же Новосибирске, когда юных талантов ревностно ищут по всей стране, тщательно и долго с ними знакомятся, бережно отбирают. И только потом дают им кратчайший путь в большую науку.

Мне кажется, что и сценарный факультет ВГИКа должен быть кратчайшим путем в большой кинематограф для молодых (и не только молодых) и наиболее склонных к кинодраматургии.

Для этого нужно не только в Москве, но и в республиках найти особые формы выявления литературно одаренной молодежи. Объявлять заранее на местах конкурсы поступающих на сценарный факультет, привлекая для этого опытных сценаристов и преподавателей ВГИКа, наши республиканские союзы работников кинематографии.

КАКОЙ ПУТЬ ЛУЧШЕ?

Развитие киноискусства в стране продолжается.

К 1970 году наша кинематография должна выпускать на экран более 130 художественных фильмов и сотни научно-популярных и документальных картин ежегодно.

Мыслимо ли выполнить эту задачу, не стремясь уже сейчас расширить и укрепить квалифицированными кадрами авторский актив кинематографа?

И в связи с этим встает вопрос — откуда же будет приходить новое большое пополнение в кинодраматургию?

О сценарном факультете ВГИКа мы уже подробно говорили. Там не все ладно. Но для меня несомненно, что ВГИК был и остается одной из главных кузниц сценарных кадров. Особенно после того, как было организовано заочное отделение сценарного факультета. На нем учатся люди самых разных профессий — лесоводы, агрономы, геологи, работники местного телевидения... Многие из них несомненно смогут найти приложение и своим специальным знаниям в такой области киноискусства, как научно-популярный кинематограф. Некоторые несомненно придут в художественный кинематограф.

Но теперь обратимся к практике работы Высших сценарных курсов.

Эта молодая творческая организация добилась уже немалого. Во-первых, она отстояла свой, отличный от ВГИКа принцип воспитания сценаристов — на чисто практической производственной основе, давая при этом слушателям специальные знания о кинематографе (кинорежиссура, операторское мастерство, основы кинодраматургии).

Во-вторых, она психологически готовит каждого пришедшего на курсы к сражению за свою профессию, к борьбе за реальный производственный сценарий.

Хорошо, что там преподают такие мастера драматургии, как Е. Габрилович, А. Каплер, В. Розов, С. Антонов, В. Соловьев, мастера режиссуры М. Ромм, С. Герасимов, Л. Кулиджанов и другие.

Это создает на курсах настоящую творческую атмосферу. Но вот что характерно — и здесь не могли выбрать людей безошибочно (и это естественно). И здесь происходил процесс неумолимого «отсева». Из 30 слушателей первого набора их окончило только 19. Из 50 слушателей второго набора учебу завершило 32. Значит, не только во ВГИКе бывает «брак»?

Посмотрим, каковы практические результаты деятельности Высших сценарных курсов, которые, выпустив за три-четыре года уже более пятидесяти молодых сценаристов, до сих пор, к сожалению, не имеют своей «конституции», определенного организационного статута (это, конечно, свидетельство недостаточного внимания к их работе со стороны руководства кинематографии и Оргкомитета СРК СССР).

Из 19 выпускников первого набора 8 имеют уже в своем активе поставленные сценарии. Это «Следы уходят за горизонт» А. Аши-

мова, «Я купил папу» В. Долгого, «Валера» В. Файнберга, «Повесть о Пташкине» Н. Омельченко, «Над пустыней небо» Е. Гуляковского, «Бухта «Елена» Ю. Гутина, «Спроси свое сердце» А. Галиева, «Зеленый дол» Б. Можаева, у двоих сценарии в производстве. Это «Пьер — сотрудник милиции» Л. Челидзе и интересный сценарий С. Агабабова «Здравствуй, это я». В работе и другие сценарии.

Что ж, неплохой «урожай» для начала — среди работ выпускников есть хорошие картины. Однако справедливости ради следует сказать, что если этот список очень благополучен в количественном отношении, то он все же не очень радует художественными результатами. Право же, большинство этих фильмов не лучшие достижения последних лет...

И что печально, что и молодые сценаристы (конечно, не без «помощи» режиссуры) уже отдали дань широко распространенным кинематографическим «болезням» — унылым штампам, серости, банальной драматургии и даже... пошлости.

И тут, значит, наблюдаются творческие «издержки», характерные для воспитанников ВГИКа.

Зато второй выпуск сценарных курсов оказался, по-видимому, значительнее, успешнее, творчески самостоятельнее... Еще рано утверждать это категорически — сценарии молодых драматургов только запускаются в производство. Однако эти работы обращают на себя внимание высокой литературной одаренностью авторов, своеобразием их художественного почерка, широтой человеческой проблематики. Это «Год спокойного солнца» Ю. Клепикова, «Сказка про белого бычка» В. Василаки, «Родник для жаждущих» И. Драча, «Осенние свадьбы» В. Говяды, «Потерять коня» И. Старкова, «Человек с шарами» Ф. Захидова. Этими сценариями заинтересовались многие режиссеры, они включены в план «Мосфильма» и других студий.

Значит, и практика работы Высших сценарных курсов подтверждает, что решающую роль играет правильный набор слушателей, способный выявить наиболее одаренных молодых авторов.

К сожалению, в республиках иногда к подбору учащихся на эти курсы относятся чисто формально и результаты бывают плачевные. А ведь это вопрос дальнейшего роста нашей многонациональной кинематографии.

А теперь вернемся на момент во ВГИК. Вот с какими результатами заканчивает факультет в этом году новый отряд молодых сценаристов. И здесь та же высокая «результативность», реальные производственные дипломы. Судите сами: из двенадцати студентов, защищающих дипломы, шесть заключили уже договоры со студиями, ряд сценариев уже в производстве. Это «Дети Дон-Кихота» Н. Шкляровой («Мосфильм»), «Нейтральные воды» В. Венделовского (студия имени Горького), «Сюрприз» В. Богатырева, в постановке дипломанта ВГИКа В. Перова (студия имени Горького), «Пастбище Бакая» К. Омуркулова, совместно с выпускником Высших режиссерских курсов Т. Океевым («Киргизфильм»), «Ранней весной» В. Ермоловой, совместно с режиссером И. Ишмухамедовым («Узбекфильм»), «День без числа» С. Михальченко («Мосфильм»). Весь этот курс будет защищать дипломы готовыми экранными работами — документальными и научно-популярными фильмами, снятыми по их сценариям (не считая больших фильмов, которые мы уже перечислили выше).

И особенно приятно, что многие из них делают свои первые шаги на экране вместе со своими сверстниками — дипломниками режиссерского факультета.

ПОДВОДЯ ИТОГИ...

Теперь подведем некоторые итоги. Результаты последних выпусков и ВГИКа и Высших сценарных курсов со всей очевидностью свидетельствуют о значительном успехе в подготовке кадров молодых кинодраматургов. Никогда еще так быстро, так успешно не входил в кинематограф столь большой отряд молодых сценаристов.

Конечно, и на сценарном факультете и на Сценарных курсах много еще своих нерешенных проблем и очевидных просчетов. Но отрадно, что повысилась профессиональная требовательность к учащимся, что много сделано для того, чтобы приблизить учебный процесс к кинопроизводству, ликвидировать существовавший между ними долгие годы разрыв.

Новые силы вливаются в кинодраматургию разными путями: и организованно (через уже известные каналы) и «стихийно» (из литературы и журналистики). И слава богу. Особенно если приходят талантливые, со своими мыслями, со своими героями, а не

хватаются за любую тему — от космоса до кукурузы. Я полагаю, что чем больше будет путей, по которым смогут приходить в кинематограф талантливые авторы, тем лучше!

Однако не просто, не легко полюбить капризную, но прекрасную музу — кинодраматургию, сохранить ей верность на всю жизнь. И самое трудное — выдержать первое сражение, утвердить себя в кинематографе, доказать, что это действительно твоя профессия.

Первый бой за это право начинается сразу после окончания учебы (если речь идет о выпускниках ВГИКа или Сценарных курсов). Бой порой жестокий, изнуряющий. Если молодой режиссер, попадая на студию, оказывается сразу в коллективе, получает зарплату, получает сразу (или вскоре) право на постановку и выбор сценария, если его первую работу окружают вниманием и поддержкой целая свита опекунов (худрук, творческое объединение, товарищи по студии), все готовы прийти на помощь, то молодой сценарист чаще всего бывает брошен на произвол судьбы. Одинок, покинут. И даже если он заключил договор со студией, а вместе с ним получил относительную материальную базу и творческую перспективу, то впереди на его пути еще много препон и неожиданностей... Ведь он никому еще не известный автор, а судят его сценарий по всей строгости, без скидок на всех многочисленных инстанциях по пути к экрану.

И если неудача следует за неудачей, то через два три года начинающий сценарист надолго или навсегда прощается со своей профессией. И никого это не волнует. И даже не удивляет. А ведь есть примеры, о которых следует поразмыслить.

Разве не поразительным равнодушием и невниманием к судьбе наших сценарных кадров можно объяснить тот факт, что профессиональный кинодраматург Александр Володин, о котором я уже вспоминал, создавший ряд замечательных пьес для театра, только теперь, спустя пятнадцать лет после окончания ВГИКа, вернулся в кинематограф и написал для него сразу несколько интереснейших и очень разных сценариев (два из них снимаются сейчас на «Мосфильме» режиссерами Э. Климовым и А. Миттой). А разве не укор для всей латвийской кинематографии, что одаренный молодой драматург В. Лоренц (окончивший ВГИК еще в 1961 году) только теперь «открыт» Рижской студией, которая хронически «недомогает» из-за нехватки сценариев. И только пять лет спустя талантливый сценарий В. Лоренца «Родина, прости», сценарий большого гражданского звучания, нашел наконец место в репертуарном плане студии. А разве это не травма для начинающего кинодраматурга? Быть может, если б к нему иначе отнеслись на студии, сегодня мы бы уже увидели на экране несколько картин по сценариям этого серьезного, одаренного автора.

Почему ушли в литературу недавние выпускники сценарного факультета Е. Шатько, Ю. Авдеенко, авторы ряда повестей и рассказов? Ведь их первые шаги в кинодраматургии были достаточно многообещающими? Не потому ли разуверились они в своей профессии, что сценарии их так и не нашли экранного воплощения? Все реже слышим мы о таких сценаристах, как Ю. Шилов, А. Агишев. Грустные чувства вызывает этот список потерь, список «сценарных» убытков. Не тех убытков, что списываются по причине творческого «брака» и о которых так любят поговорить иные руководящие работники кинематографа, слишком щедро раздающие авансы случайным авторам, но мало интересующиеся судьбой молодых сценаристов. Я не хочу сказать, что только невниманием к их творческой судьбе можно объяснить отход ряда способных сценаристов от кинематографа. Но ведь никто не будет отрицать, что у нас нет государственного отношения к немногочисленным еще кадрам профессиональных кинодраматургов. Нет просто «хозяйской» заинтересованности в их использовании. Нет желания позаботиться, хотя бы на первых порах, о судьбе молодых сценаристов таким образом, чтобы выявить после окончания института (или курсов) самых интересных авторов, сохранить их для кинематографа, как стараются студии сохранить самых одаренных молодых режиссеров.

Я не открываю никаких «америк». Об этом мы, сценаристы, уже устали говорить.

Я просто хочу еще раз напомнить, что́ можно было бы сделать, чтобы помочь молодому, начинающему сценаристу выдержать бой за профессию, сделать первые самостоятельные шаги в искусстве. Для этого очень нужна сценарная студия (разумеется, на новой основе), которая могла бы стать главным собирателем молодых сценарных кадров и одновременно творческим, исследовательским центром кинодраматургии. Она должна была

бы заботиться о судьбе каждого начинающего сценариста, обеспечить им профессиональную консультацию и материальную поддержку на первых порах.

Я за любую организационную форму поддержки молодых сценаристов. Ведь, что греха таить, мы умеем, «завлекая» крупных писателей в кино «силком» (это тоже нужно делать, но на основе «взаимности»), совершенно забывать о своем долге помочь начинающим, жаждущим трудиться на ниве родного искусства не за страх, а за совесть.

Это, видно, уже поняли на некоторых студиях, в частности на Киевской, где проведен интересный опыт работы с молодыми сценаристами. Там создана сценарная мастерская с постоянной ежемесячной зарплатой. После запуска его сценария в производство молодой сценарист освобождает свое место в мастерской для другого — своего же собрата по перу. А пока он в штате, может быть также привлечен студией к доделкам других сценариев, к экранизациям. И тем самым избавит студию от необходимости списывать в брак некоторые неудачные или незавершенные работы.

В этой группе двенадцать человек. И существует она уже три года. Хорошо бы, чтобы этим скромным опытом воспользовались и на других студиях, научились ценить силы и талант молодых авторов.

И спорить нам в кино надо не о том — меньшее или большее количество людей надо учить сценарному искусству, быстро учить или долго... И не о том, где их учить — на сценарном факультете ВГИКа или на Сценарных курсах.

Спорить надо о том, как сегодня воспитывать сценаристов, как помочь войти в кинодраматургию по-настоящему одаренным, трудолюбивым художникам, как завоевать право на профессию.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОРУМ КИНОШКОЛ

В Москве состоялся XII конгресс Международного центра связи школ кино и телевидения. Созданный двенадцать лет назад в Канне (Франция), этот центр играет все возрастающую роль в обмене опытом между киношколами разных стран, дает им возможность быть в курсе достижений различных педагогических методов в подготовке специалистов кино и телевидения.

В работе конгресса приняли участие представители киношкол более двадцати стран. Среди делегатов были Т. Дикинсон (Англия), Иван Иванов (Болгария), Р. Корн и К. Швальбе (ГДР), Л. Фиораванти и Ф. Монтесанти (Италия), Р. Гоггин и Р. Хаукинс (США), О. Вавра (Чехословакия), К. Усихара (Япония) и другие видные деятели кино разных стран.

Работа конгресса была в основном сосредоточена вокруг проблемы роли и значения классических традиций мирового киноискусства в обучении молодых кадров кино и телевидения.

Одним из основных условий в решении задач идейно-эстетической и профессиональной подготовки будущих специалистов киноискусства, как показала практика, является следование лучшим традициям классического кинематографа. Эта проблема приобретает сегодня особое значение в связи с идущей в мировом киноискусстве дискуссией о путях его развития, о новаторстве и традициях.

Но что такое традиция и какую роль она играет в формировании художественного сознания и мастерства творческих работников кино и телевидения?

Этим вопросам были посвящены представленные на конгресс доклады трех крупнейших киношкол: Римского экспериментального киноцентра, Лодзинской государственной высшей школы театра и кино и Всесоюзного государственного института кинематографии (СССР).

Затронутые в докладах теоретические вопросы были развиты и углублены в выступлениях Р. Тиссоно и Ж. Митри (Франция), Ф. Монтесанти (Италия), Е. Теплица (Польша), М. Илич (Югославия), Р. Корна (ГДР), Р. Гоггина (США), О. Вавры (Чехословакия), С. Герасимова, В. Ждана, И. Вайсфельда (СССР).

Делегатам конгресса была предоставлена возможность познакомиться с работами студентов киношкол разных стран.

Следующий, XII конгресс Международного центра связи школ кино и телевидения намечено созвать в будущем году в Праге.



Бор. МЕДВЕДЕВ

Это было при нас...

В ПЕРВЫЕ ЧАСЫ И ДНИ...

Это, как видно, уже никогда не уйдет из памяти тех, кому довелось быть в районе боев в первые часы, в первые дни Великой Отечественной войны...

Первые взрывы. Самолеты с черными крестами, вызывающе идущие почти над самой головой. Танки с крестами, лавиной ползущие по шоссе. Первая кровь — не солдат, не мужчин, а детей и женщин. Впервые услышанная команда: «По фашистам, огонь!»

Казалось, что от той поры не осталось ни кадра, ни фото. Когда ранним утром 22 июня 1941 года нам — бойцам третьего месяца службы — наскоро раздавали винтовки во дворе загоревшейся от прямого попадания авиабомбы казармы, о какой киносъемке могла быть речь? Фотокорреспонденты, операторы узнали обо всем этом позже.

Но вот свеженасыпанный бруствер, один-одинешенек посреди настороженного поля. У бруствера — двое и пулемет. И повязка на голове одного из бойцов давно набрякла от крови. И не нужно никаких пояснений: когда это было и почему они одни на этом рубеже... А вот орудие, около него — трое. Они тоже, как видно, остались, чтобы прикрыть отход роты, батальона, полка, чтобы держаться до последнего снаряда, до последнего патрона.

Еще один наскоро отрытый окоп — здесь никого нет в живых.

Сколько времени, сил, упорства нужно было потратить создателям эпопеи «Великая Отечественная...»*, чтобы разыскать эти кадры, чтобы впервые опубликовать нацистские пленки бомбежек наших застигнутых врасплох аэродромов, танкодромов («Сотни боевых самолетов погибли в первый день войны... Не успев сделать выстрела, горели наши танки».)

Эти кадры «забирают» сразу. Они, как и навеки спаянные с теми годами песенные строки:

> Вставай, страна огромная,
> Вставай на смертный бой...

поистине, берут за сердце. И, право, не важно, шагал ли ты под эту песню по дорогам войны или сегодня тебе еще не исполнилось и двадцати.

«Те горькие, ошеломившие нас первые часы войны снимали лишь гитлеровские кинооператоры», — констатируют авторы фильма. Надо отдать должное создателям эпопеи — они на совесть потрудились в нацистских архивах, обнаружив там и солдата вермахта, горделиво шагавшего с факелом вдоль подожженного белорусского села, и совсем еще юного нациста, счастливо улыбающегося в объектив на фоне догорающих деревенских хат, и фотографа в военной форме, восторженно фиксирующего пожар городского дома...

Режиссеры как бы нанизывают эти кадры один на другой, забивая экран горьким дымом пожарищ, создавая трагический образ вражеского нашествия, народной беды, какой не знала Русь со времен хана Батыя; режиссеры сталкивают изображение белокурого нациста, позирующего на фоне сельского пожара, с известным, обошедшим не один уже фильм кадром: немолодая крестьянка в безысходной, глухой тоске опустилась на стоящую посреди дороги железную кровать — единственное, что осталось от дома, от семьи. Режиссеры противопоставляют картине варварского нашествия изрешеченные пулями стены Брестской крепости, где неизвестный боец написал слабеющей рукой: «Умираю, но не сдаюсь» — и поставил дату: «20.VII—41 г.».

Был на исходе первый месяц войны. Группа фашистской армии «Центр» вела бои в районе

* Авторы сценария Р. Кармен, С. С. Смирнов. Режиссер, руководитель творческой группы Р. Кармен. Режиссеры И. Венжер, И. Сеткина. Авторы текста Г. Кублицкий, С. Нагорный. Композитор Кара Караев. Звукооператор В. Котов. Редактор О. Щербакова. Центральная студия документальных фильмов, 1965.

Смоленска, намечала день взятия Москвы, а в ее глубоком тылу, на самой границе, продолжал сражаться гарнизон древней крепости, получившей в дни двадцатилетия победы над фашистской Германией гордое звание героя. На одном из бесчисленных просмотров нацистской пленки перед авторами фильма возникли как-то не публиковавшиеся ранее нигде кадры: Гитлер и Муссолини на советско-германском фронте. Сценарист С. С. Смирнов, отдавший столько лет восстановлению подвига брестцев, узнал очертания крепости-героя. Значит, летом или осенью 1941 года фюрер и дуче бродили по этим развалинам — свидетелям мужества и силы сопротивления советских людей. И на этой «экскурсии» побывали не только они. Бывший военврач второго ранга Маховенко рассказывал, что на тридцать второй день войны фашисты доставили в госпиталь тяжко раненного советского офицера (это был командир Восточного форта крепости, ныне Герой Советского Союза Гаврилов). Раненый «был в полной форме майора, но вся его одежда превратилась в лохмотья, лицо почернело от копоти и пыли и обросло густой бородой... Он был похож на скелет, туго обтянутый кожей, истощен до такой степени, что уже не мог сам глотать, и, для того чтобы спасти его, пришлось применить искусственное питание...

В течение нескольких дней к нам в госпиталь из Бреста приезжали гитлеровские офицеры с единственной целью — взглянуть на советского командира, проявившего такую удивительную стойкость и волю к борьбе».



Гитлер и Муссолини в Брестской крепости в 1941 году



Солдаты вермахта отдыхают...

«ВОТ СОЛДАТЫ ИДУТ ПО ЗЕМЛЕ ОПАЛЕННОЙ»...

Я начал рассказ об эпопее «Великая Отечественная...» с кадров первых дней войны отнюдь не потому, что они в начале, а потому, что эти моменты — из самых впечатляющих, эмоциональных в фильме. Они «забирают» точно так же, как пролог, где идут и идут солдаты («Быть может, — слышится голос, — мать узнает давно оплаканного сына, мужа — вдова»), как эпилог, где параллельным монтажом даны моменты торжественного парада Победы на Красной площади в 1945 году и подсмотренные кинокамерой мгновения встреч вернувшихся домой солдат с родными. Они глубоко волнуют, как и одна из новелл второй серии фильма, которую я бы назвал «балладой о солдатах».

...Идут на экране солдаты... Идут в жару, в клубах душной пыли, неся на плечах тяжеленные ПТР*, пулеметы, минометы... Идут под секущим осенним дождем, бредут по размокшей, расползающейся под

...отступают...



* ПТР — противотанковое ружье.







ногами дороге... Пробиваются сквозь зимнюю вьюгу, подталкивая плечами застрявшее в снегу орудие...

Идут, доедая на ходу суп из котелка, докуривая на ходу переданную соседом закрутку, «сорок».

Не обязательно быть кинематографистом, критиком, чтобы догадаться о том, что́ искали во фронтовой хронике руководитель творческой группы и сценарист Р. Кармен, режиссеры И. Венжер и И. Сеткина, создавая эту балладу. Достаточно взглянуть на бесконечно усталое лицо санинструктора, взбирающегося на крутой берег с тяжко раненным бойцом на спине, на лица солдат, вплавь штурмующих переправу, на горных стрелков, карабкающихся по тропке, откуда только что сорвался конь, на словно скошенных сном бойцов, разбросавшихся на земле в самых неожиданных позах, чтобы присоединиться к авторам фильма: «того, что изведал солдат, что перевидал, хватило бы на десять жизней», что «лишь тот, кто не воевал, скажет, что, в бой идя, не знал солдат страха». Знал. Но знал он и радость, счастье боевого товарищества, которое улавливаешь и в благодарной улыбке раненого медсестре, сворачивающей ему закрутку, в перехваченном оператором мимолетном взгляде на друга в миг перестрелки.

Знал солдат и гордость, счастье победы, освобождения родной земли, родных, хотя и неизвестных прежде людей. Знал он... Но хочется еще раз присоединиться к авторам фильма, признавшимся:

— Нет, лучше, чем у Твардовского, не скажешь о солдате:

То серьезный, то потешный,
Нипочем, что дождь, что снег —
В бой, вперед, в огонь кромешный
Он идет, святой и грешный,
Русский чудо-человек.

Вот что-то веско рассказывает окружившим его бойцам ветеран, грудь которого увешана медалями и орденами. А камера подступает ближе, ближе, и мы видим пухлую мальчишечью физиономию.

«Говорят уважительно — воин, а он, приглядись, мальчишка, — размышляют авторы фильма. — Вот он — такой же — в воздухе. В первом своем бою. Ну и мастер, восхищаются внизу.

— С победой тебя! Глядите, какого матерого сбил».

А летчик, только что на наших глазах в отчаянной схватке снайперски сразивший фашистского аса, вышагивает рядом с еще не пришедшим в себя нацистом по полевому аэродрому. Он лихо, как кепчонку, надвинул шлем на лоб, он столь же лихо и совсем не по уставу засунул руки в брюки, он всем своим задорно-мальчишеским видом словно говорит: обидно, черт возьми, что этого всего не видят ребята и девчонки с нашего двора.

«Великая Отечественная...»

Константин Симонов не так давно вспоминал, как Евгений Петров незадолго до своей гибели спорил на фронте с одним фотокорреспондентом:

— Нет, вы скажите, почему вы на войне снимаете только войну и не хотите снимать жизнь? Почему? Ведь люди же не только воюют, но и живут.

Тот отвечал, что редакция неохотно печатает бытовые снимки с войны.

— А вы сами хотели бы снимать? — спросил Петров.

— Да.

— Так вы докажите, что это правильно, это ваш долг.

На киностудиях тоже, как видно, не очень-то охотно встречали бытовые зарисовки войны. И кадры военных будней, солдатского быта потому — редкость. Тем дороже находки создателей эпопеи, обнаруживших среди миллиона двухсот метров пленки, просмотренных за полтора года, пехотинцев, приютившихся в гусенице танка от весеннего дождя, солдата, закрепившего в оружейных козлах зеркальце для бритья, сапера, лежа на земле, дописывающего письмо на черенке лопаты, медсестру в тяжеленных валенках, павой плывущую под гармошку по кругу...

КОГДА СОЗДАЕТСЯ ЭПОПЕЯ...

В метраже двухсерийного фильма все вышеописанные эпизоды занимают скромное место. Но я рискнул остановить внимание читателя прежде всего на них, потому что они, на мой взгляд, имеют принципиальное значение. Они, вернее реакция зрителей на эти кадры, свидетельствуют о том, как важно при создании эпопеи, охватывающей историю целого сражения или даже целой войны, не бояться включать в ленту самые обыденные, частные, не масштабные как будто эпизоды, как важно не опасаться и в обобщающем дикторском тексте обыденной, простой человеческой интонации.

Чтобы мысль стала ясней, приведу выступление Михаила Ивановича Калинина на совещании секретарей обкомов комсомола по пропаганде в 1942 году.

Михаил Иванович прочитал тогда собравшимся отрывок из корреспонденции К. Симонова о боях в Сталинграде «Дни и ночи» — разговор поэта с двадцатилетним военфельдшером, переезжавшей на пароме в горящий город уже в четвертый или пятый раз и признавшейся: «А все-таки каждый раз немножко страшно...» «Писатель,— сказал М. И. Калинин,— мог бы представить храбрую девушку, не знающую ни страха, ни сомнений, как у нас обыкновенно бывает, но он показал человеческие чувства, человеческие переживания. Данная картина — замечательный материал для агитаторов и пропагандистов».



Маршал К. Рокоссовский на командном пункте



«Великая Отечественная...»



Тогда же Михаил Иванович прочитал и еще одну корреспонденцию: «На берегу Терека».

«К вечеру, когда бой стал утихать, когда сотни немецких трупов остались в домике, когда догорали немецкие танки и оттягивались в тыл немецкие полевые орудия, все узнали... что старший сержант Рахальский, хорошо замаскировав пулемет, открыл уничтожающий огонь по наступающим немецким колоннам и уложил пятьдесят человек. Честь и слава сержанту Рахальскому!

Все узнали, что сержант Тупотченко, пренебрегая смертью, отбил у фашистов четырех раненых бойцов и вынес их с поля боя. Честь и слава сержанту Тупотченко!

Все узнали, что в рукопашном бою красноармеец Жиенко убил шестерых немцев. Честь и слава красноармейцу Жиенко!»

Вот вам совершенно другая форма изложения. Я бы не советовал следовать этой форме. Автор... перечислил по служебной записи: такие-то сделали то-то — и добавил два слова «честь и слава».

К сожалению, в эту давно уже, как говорят интенданты, «подлежащую списанию» форму порой облачают интереснейший материал авторы дикторского текста, особенно Г. Кублицкий (первая серия). Разве не напоминают стиль корреспонденции «На берегу Терека» такие восклицания:

«Севастополь, как и встарь, героически держал оборону. Противник превосходил севастопольцев и в танках, и в пушках, и в самолетах. Но не в доблести!

... Одесса сражалась на левом фланге страны-фронта...

...Прикрывая столицу, беззаветно сражалась Тула...

...Питерская рабочая гвардия... Среди них и те, кто штурмовал Зимний...»

Последнее относится к известной панораме по строю ленинградских рабочих, получавших винтовки в Таврическом дворце в самый критический миг обороны Ленинграда.

Операторы осажденного города, ведшие счет пленки чуть ли не на сантиметры, с какой-то безрассудной, почти вызывающей неторопливостью панорамировали в тот день по озабоченным, изможденным, бесконечно усталым и бесконечно решительным лицам людей, которые сейчас же двинутся в бой. Они подолгу в раздумье останавливались перед каждым, словно силясь запомнить навсегда...

Так две тенденции, подмеченные еще в годы войны М. И. Калининым, сталкиваются порой друг с другом в фильме и патетически-информационный текст, в весьма традиционной манере прочитанный неизменным диктором лент военной поры Л. Хмарой, вступает в явное противоречие с глубоким, человеческим содержанием отобранных кадров.

Эпопея. Нужно ли объяснять, какие гигантские трудности встали на пути сценаристов Р. Кармена и С. С. Смирнова, решившихся в одном фильме передать весь ход Великой Отечественной войны?

«Мы не ставили перед собой задачу хронологического пересказа событий, хотя и не могли отойти от исторической последовательности изложения,— говорил на пресс-конференции Р. Кармен.— Наш фильм — прежде всего произведение публицистическое, мы стремились отразить основные явления и процессы, определившие победоносный исход войны».

Но как ни бежали авторы картины иллюстративности — они оказались у нее в плену, хронология главенствует в фильме. Я не против историзма, он необходим при разговоре о таком явлении, как вторая мировая война, без него ни авторам, ни особенно зрителям не разобраться в столь сложном материале.

Но ведь известно, что главная опасность для авторов исторических хроник — история. Она создает иллюзию драматического конфликта, борьбы. Кажется, чего еще искать: идет война, по одну сторону — мы, по другую — враг. Но для художественного произведения этого мало, ему необходима своя драматургия — драматургия мысли, авторского, образного ви́дения событий. А этого картине недостает. Ее создатели воплотили образ фашистского нашествия в первые дни войны, они очертили — могу здесь свидетельствовать не только как рецензент, но и как участник — точный и грозный образ Сталинградской битвы, но чем и как, к примеру, отличались сражение на Курской дуге от разгрома фашистов в Корсунь-Шевченковском котле или грандиозные наступательные операции в Белоруссии от прорыва немецкого фронта в районе Вислы в том же 1944 году? На это они даже не пытались дать ответ. И потому во всех этих битвах спешит в наступление пехота, несутся по непроезжим дорогам танки, бьют «катюши». Не спорю, так действительно было, из этого в основном складывается бой. Но ведь право художника отобрать то, что ему кажется в данном случае важным, необходимым, раскрывающим суть и своеобразие данного события, сражения. И, честное слово, если бы меньше били на протяжении всей эпопеи «катюши», куда эффектнее и оглушительнее был бы последний и решающий разговор «бога войны» с нацистами под Берлином, когда, как сообщают авторы ленты, на один километр фронта приходилось по двести пятьдесят орудий и минометов!

Эпопея. Это понятие вряд ли требует комментариев. И меня, говоря откровенно, встревожили похвалы «Великой Отечественной...» в одной из столичных газет, пояснявшей молодому читателю: «Да, это

тетрадные листки. Тебе не прочтут с экрана реляции о стратегических замыслах, не поведут по картам генштабов—фронтовые операторы шли рядом с солдатом... Но они расскажут о войне полнее и сильнее, чем страницы самых скрупулезно разработанных исследований. Потому что расскажут со страстью участника событий, расскажут с поля боя».

Да, как писал поэт:

Это было при нас,
Это с нами войдет в поговорку.

Газета вправе приравнять кадры, снятые на поле боя, к записям в походном блокноте, к тетрадным листкам. Но ведь эти кинозаписи были сделаны двадцать лет назад, и тот, кто решил перебрать все эти «тетрадные листки», обязан был взглянуть на них «сегодняшним зрением». Не просто «прочитать вслух» на экране, а исследовать, обобщить. И напрасно ополчилась на это «Комсомольская правда», утверждая в цитированном выше обращении к читателю, что только «такая правда войны прорвется к сердцу. Только для этого и собирали ее по листку из сотен тысяч метров, отснятых за четыре бессмертных года».

Эпопея — не репортаж, не нагромождение «тетрадных листков», и создатели «Великой Отечественной...» отлично понимают это, о чем свидетельствуют наиболее значительные, наиболее масштабные и наиболее впечатляющие эпизоды их фильма.

236 и 40

Когда 9 мая 1965 года в Центральном Доме кино собрались кинематографисты-фронтовики для празднования двадцатилетия Победы над фашизмом, то после торжественной части была показана двухчастевка, а может, даже одночастевка—«Вспомним дни фронтовые»... Это было собрание кадров, свидетельствующих о работе, вернее, — не боюсь высокого слова — о подвигах кинооператоров на фронтах Великой Отечественной войны. Это был простой и удивительный рассказ о тех, кто по праву может быть назван солдатом. Это был репортаж о тех, кто, по словам Р. Кармена, является коллективным автором фильма «Великая Отечественная...».

Эпопея открывается титрами: «Этот фильм в годы Великой Отечественной войны снимали 236 советских операторов, из них 40 погибли на боевом посту».

— Мы хотели, — уточнил Кармен, — отдать дань огромного уважения этому большому отряду людей, сражавшихся с врагом своим оружием — кинокамерой!

А мне в этот миг захотелось заглянуть в давнюю выписку из статьи военных лет, опубликованной в «Правде» летом 1942 года:

«Пройдут тяжелые времена войны. Враг будет уничтожен. Тогда извлекут из стальных несгораемых сейфов рулоны кинопленки, сотни километров ленты — бесценной летописи великих наших дней, которую мы сейчас называем простым словом — кинохроника. И притихнет погруженный в темноту зрительный зал, где будут наши дети.

Наши дети увидят окутанную морозной дымкой, опоясанную баррикадами ноябрьскую Москву и виселицу Волоколамска. Пронесется на коне в черной крылатой бурке Доватор. Они увидят бастионы Севастополя, окровавленные тельняшки славных его защитников-черноморцев. Увидят они скованный льдом город Ленина — стойкий город, не сдавшийся врагу в дни тяжелых боев и суровые месяцы голодной блокады...

...Нет такого участка фронта, где бы ни находился сегодня человек с киноаппаратом. Ежедневно на самолетах, поездах и запыленных фронтовых машинах стекаются в Москву коробки со снятой пленкой...»

Статья принадлежала оператору Центральной студии документальных фильмов Роману Кармену, только что прилетевшему тогда в Москву из блокированного врагом Ленинграда.

Прошло двадцать три года. На экране титры: «Великая Отечественная...» — и погруженный в темноту зал, где сидят наши дети и мы, увидел окутанную морозной дымкой, опоясанную баррикадами Москву 1941 года, бастионы Севастополя... Пронесся на коне в черной крылатой бурке Доватор...

«Жили-были старик со старухой»

Это так естественно, что все с огромным нетерпением ожидали выхода на экраны нового фильма Григория Чухрая «Жили-были старик со старухой». Нетерпение это объясняется, во-первых, тем, что все предшествующие работы этого талантливого режиссера, и особенно «Баллада о солдате», были истинным праздником искусства. Во-вторых, тем, что с большой симпатией был встречен читателями опубликованный в нашем журнале сценарий «Жили-были старик со старухой» драматургов В. Фрида и Ю. Дунского.*

Теперь фильм идет по экранам, идет успешно, его добрые чувства и мысли заставляют дрогнуть сердца, думать о многом житейском, близком и важном. И все же о фильме идут споры. Высказываются критические замечания. Потому что чем больше любовь к художнику, тем больше к нему и требовательность.

И. ВАЙСФЕЛЬД:

Существует романтическое представление, будто жизнь художника — это беспрерывное восхождение на вершины. Каждая новая — выше и ослепительнее предшествующей.

После «Чапаева» от Васильевых ждали сверх-«Чапаева».

Надеялись, что «Путевка в жизнь» вскоре сменится в биографии Экка новой вершиной.

К Козинцеву и Траубергу обращались с просьбой поставить нового Максима, нашего современника.

Твардовскому говорили: давай нового Теркина!

В жизни все, как известно, сложнее. Художник всегда ищет. Он знает и вдохновение, но он может переживать и отчаяние, испытывать ощущение неразрешимости возникшей проблемы.

Художник, безразличный к поиску, не готовый перенести душевное потрясение, быстро стареет. Он предпочитает легковесное повторение пройденного, имитацию искусства.

Молодой душой художник рвется к познанию непознанного, не задумываясь о внешнем успехе и категориях.

Нам всем очень хотелось, чтобы Чухрай дал новую «Балладу о солдате» или, еще лучше, превзошел ее.

Все, что ни делал Чухрай, мы мерили меркой «Баллады».

«Баллада» передала частицу героической и простой жизни Чухрая-солдата и его соавтора по сценарию Ежова, жизни, которая интересна и дорога нам всем, и в этом прежде всего заключается ценность фильма.

Картина «Жили-были старик со старухой» передает облик режиссера, ее поставившего,— глубоко, всерьез задумывающегося над жизнью человека, облик кинодраматургов Фрида и Дунского — писателей наблюдательных, много повидавших на своем веку. В картине есть эпизоды хорошие, есть и неудачные, есть, на мой взгляд, просто превосходный — Старик и сектант среди оленей.

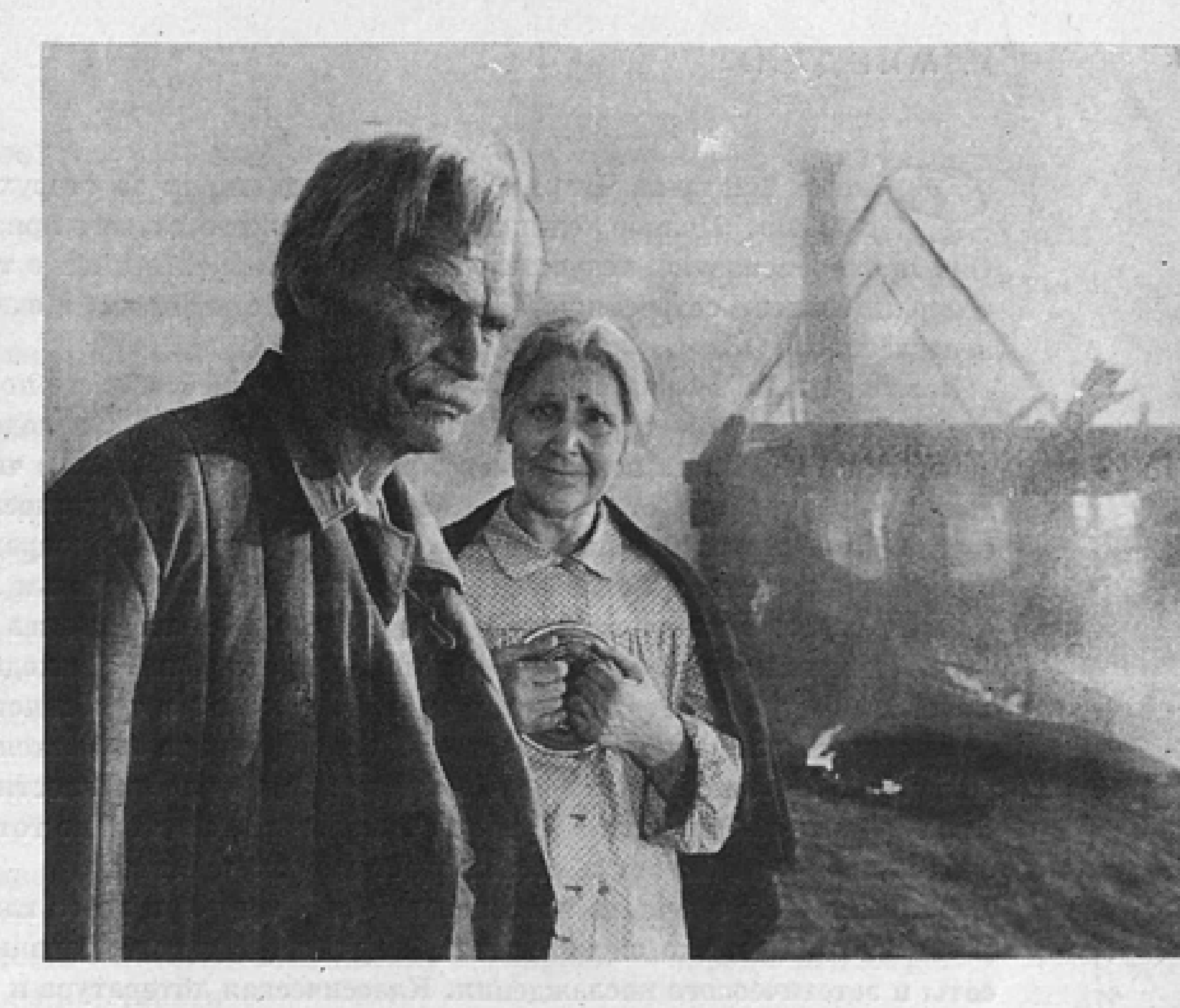
Но в фильме «Жили-были старик со старухой» недостает драматизма художественной мысли, выражающей личное, сокровенное и вместе с тем общезначимое в жизни ее авторов.

В фильме «Сорок первый» сохранено и кинематографически выражено лавреневское понимание судьбы героев: их разделяет пропасть непримиримых классовых противоречий. Нет отдельно «любовной» темы и отдельно «социологической» (такое разделение — болезнь, не изжитая нашей драматургией кино). Все слилось в единый трагедийный взлет и отражает характернейшие нравственные проблемы времени.

Я читал один из вариантов сценария «Баллада о солдате» и беседовал о нем с Чухраем. Там Алеша торопился вернуться на фронт главным образом потому, что ему грозило наказание. Если

* Сценарий Ю. Дунского, В. Фрида. Постановка Г. Чухрая. Оператор С. Полуянов. Художник Б. Немечек. Композитор А. Пахмутова. Звукооператор С. Литвинов. «Мосфильм», 1965.

бы эта прямолинейно-назидательная трактовка сохранилась, не было бы «Баллады о солдате». Потом отчетливо выкристаллизовалось другое решение: Алеша торопится, потому что вообще не может поступить иначе, его жизнь, его дом сейчас — это фронт. Мысль о возможном наказании за несвоевременную явку всерьез не занимает его. Тема наказания, тема штрафного батальона за нарушение воинского устава существует в фильме, но дается только в эпизоде, окрашенном юмором (помните шофера, который в финале отказывается везти Алешу, опасаясь наказания, а потом передумывает и, дав круг по пашне, возвращается). Такая трактовка поведения Алеши органичнее выражает основную идею произведения: преданность Родине как всепоглощающая страсть, как самая жизнь солдата,— идея, не требующая авторских комментариев, указующих перстов. Прекрасно, что этих комментариев нет в картине. Вспомните, кто и когда в «Балладе о солдате» произносит высокопарные слова о патриотизме? Их нет, а социалистический патриотизм есть, он выражен во всем строе вещи. В «Балладе о солдате» подкупает лирическая интонация.



«Жили-были старик со старухой».
И. Марин — Старик, В. Кузнецова — Старуха

В «Чистом небе» были серьезные художественные потери. Упрощенная символика или слащавость сцен реабилитации не смогли, к счастью, умертвить то истинное, что заключено было в замысле этой неровной картины. То, что Астахов сумел подняться над своими незаслуженными страданиями и увидел правду времени, сохранил чистоту восприятия действительности, чистоту чувств, вырвало сценарий в его лучших решениях из плена иллюстративной, плоской символики. В таких эпизодах, как проходящий мимо Саши поезд, встреча Саши с возвратившимся Астаховым, мысль не поясняется, перед нею не расшаркиваются — она живет, действует и эмоционально воздействует!

В фильме «Жили-были старик со старухой» многое привлекает. Но подлинно драматическое напряжение мысли, не названной, а воплощенной, чувствуется больше всего в эпизоде с оленями. Не только потому, что это зрелище выразительно, но потому, что здесь взят переломный момент в жизни героя и найдено эмоционально яркое решение.

Во время обсуждения сценария «Жили-были старик со старухой» раздавалось слишком много похвальных эпитетов и недооценены были трудности воплощения этого сценария. Трудности не постановочные (ставить его было относительно легко, написан он с точным профессионализмом), а иные. Сценарию недоставало драматической сердцевины, той сложной простоты мысли, мужественной определенности, которая оправдала бы внешнюю акварельность, «неопределенность» драматического повествования. Целью режиссерской разработки сценария «Жили-были старик со старухой» могло быть одно — выявление драматизма мысли в реальных судьбах героев. Опаснее всего было идти по пути, так сказать, экстенсивному: увеличению размеров и количества сцен. Это могло только ослабить вещь. К сожалению, фильм Чухрая оказался в ряду тех, которые по непонятным причинам из односерийных превратились в двухсерийные. Плохо не то, что одна серия превратилась в две, а то, каким было это превращение. Оно увеличило слабости сценария и ослабило его ударную силу.

И. МИНДЛИН:

Фильм Григория Чухрая «Жили-были старик со старухой» встретили по-разному. И это хорошо. Полное единогласие чаще всего служит признаком равнодушия и бесстрастия. Оно противопоказано искусству. И, сталкиваясь с мнением о том, что сценарий фильма оказался содержательнее, острее, конфликтнее, нежели сам фильм, я считаю нужным высказать свое с ним несогласие.

Все усилия Г. Чухрая были направлены к тому, чтобы его последняя работа, главными героями которой являются «старик и старуха», нашла дорогу к молодому зрителю. Если возможна классификация оценок по возрастному признаку, то наибольшее число положительных все же приходится на долю людей старшего поколения. Г. Чухраю не удалось преодолеть этот один из наиболее серьезных недостатков фильма, в значительной мере предопределенный сценарием. Что касается автора этих строк, то он высоко оценивает последний фильм Г. Чухрая, исходя не только и не столько из возрастного принципа, а прежде всего основываясь на художественных и гражданских достоинствах произведения. Я убежден, что этот фильм находится на главном направлении развития нашего искусства в целом и киноискусства в особенности.

Белинский утверждал, что произведения Пушкина являются не только энциклопедией русской жизни, но и навсегда остаются наставниками нравственности вступающих в жизнь поколений. Это хорошо понимал и сам Пушкин, считавший, что только тот художник «любезен народу», кто своей лирой пробуждает и воспитывает добрые чувства.

Непреходящее значение классической литературы и всего классического искусства заключается не только в том, что оно является могучим средством познания, неиссякаемым источником красоты и эстетического наслаждения. Классическая литература и искусство несут на себе громадную нравственную сверхзадачу. В них с большой силой представлены те простые нормы нравственности и справедливости, те элементарные правила — заповеди человечества, которые, по мысли В. И. Ленина, со временем станут привычкой и будут выполняться без всякого принуждения, охотно и радостно. Без классического искусства нельзя вывести души человеческие на орбиту коммунизма.

Нам представляется, что Г. Чухрай с закономерной необходимостью, по велению сердца пришел к «Старику со старухой», ибо на первом плане у этого художника всегда находились те принципы общечеловеческой морали, которые органически включает в себя мораль нового человека, строящего общество будущего. Его фильм говорит о том, что первейшей обязанностью человека, в особенности молодого человека, является забота не о том, кем быть, а каким быть.

У Старика была мечта стать ветеринарным врачом. Она в силу разных причин не осуществилась. Но как было бы хорошо, если бы и врачи, и академики, и министры, и фельдшеры, и санитары, и все люди, независимо от своего положения, были бы такими же добрыми, справедливыми, нетерпимыми к лжи, как Старик со Старухой.

«Жизнь прожить,— гласит пословица,— не поле перейти». Перед каждым человеком, вступающим в жизнь, встает вопрос о ее смысле. Лирический герой Г. Гейне, обращаясь к волнам морским, вопрошал: «Скажите, что такое человек? Откуда он пришел? Куда он идет?» Этот вопрос никогда не будет решен до конца. Ибо его будет ставить перед собой каждое поколение, вступающее в жизнь, и ответы будут далеко не однозначными.

Каждому, кто будет знакомиться с творчеством Г. Чухрая в целом, и в частности с его последним фильмом, будет легче дать правильный ответ на этот, да и не только на этот, вечный вопрос.

Замечательный знаток человеческой души, гениальный русский писатель Ф. М. Достоевский, писал: «Я ужасно люблю реализм в искусстве, но у иных современных реалистов наших нет нравственного центра в их картинах, как выразился на днях один могучий поэт и тонкий художник, говоря со мной о картине Семирадского».

В последней картине Г. Чухрая «нравственный центр» обозначен довольно отчетливо и, что самое главное, подлинно художественными средствами. Я как раз не вижу здесь, как некоторые, никакого морализирования и назидания.

«Старик и старуха» решают нравственные задачи в полном соответствии с той истиной, которую много веков назад высказал древнеримский философ Сенека: «Трудно привести к добру нравоучениями, легко примером».

И. СОЛОВЬЕВА:

В фильме «Жили-были старик со старухой» есть эпизод в клубе и около клуба. Здание бревенчатое, не очень вместительное, в нем нет лавок, и в ожидании сеанса слушатели устного журнала стоят, прислонившись к стенам или к приземистым колоннам с коринфскими капителями. Эта гипсовая богатая лепнина на деревянных коротких столбах жизненно странна и жизненно точна. Ощущение странности и точности еще больше, когда мы выйдем наружу, увидим опять же «ордерный» фронтон над входом, увидим опять же колонны, окончательно укороченные здешними сугробами, пустой постамент на площади и тундровую поземку, покачивающую цепи ограды вокруг этого пустого постамента, к которому зябко жмется, похлопывая себя по бокам, продрогший искатель бога сектант Володя.

Здесь есть, повторим, житейская точность. Но здесь есть и то мгновенно извлекаемое обобщение, мгновенное претворение житейски точного — в символическое, которое составляет неотъемлемую черту режиссерского использования предмета у Григория Чухрая. Жизненная безусловность его подробностей для него самого ценна прежде всего именно этим: мгновенностью и остротой символического, обобщающего эффекта, который тут же высекается при ударе.

Житейская точность для Чухрая и житейская точность для сценаристов его нового фильма «Жили-были старик со старухой» Ю. Дунского и В. Фрида имеет совершенно несходную художественную цель. Кстати, сцены у пустого постамента в сценарии нет, ее здесь и не могло быть, это иная эстетика, а авторы строили свое повествование достаточно строго, в едином ключе. Жизнь стариков Гусаковых для них не нуждалась в символизации и обобщении, была интересна просто как жизнь стариков Гусаковых, во всем течении ее, во всех ее мелочах. Талант Чухрая по природе своей соединяет рационалистичность с патетической нотой, его лиризм — лиризм философствований; лиризм сценария — это лиризм бытописи.

Чем дальше, тем яснее было, что им трудно будет ужиться.

Сценаристы могут многое вменить в вину постановщику: он не воспользовался тем, что они ему предлагали. В сценарии, например, была долгая поездка стариков на север, с пересадками, с невнятным урчанием радио на вокзалах и с компотом из сухофруктов в станционных буфетах, с бесплацкартным дружелюбием общего вагона, с пестротой и быстротой путевых впечатлений, которые и пугали и пленяли в кои-то веки сдвинувшегося с места сельского ветфельдшера. «Вообще-то ничего особенного с ними в пути не случилось, отчет о дороге можно было бы вовсе опустить, если бы нам не хотелось рассказывать о стариках как можно подробнее»,— предваряли эти страницы Ю. Дунский и В. Фрид. И Г. Чухрай в фильме эти страницы действительно опустил, потому что он-то простодушного желания «рассказывать о стариках как можно подробнее» вовсе не испытывает. Опустит он и многое, многое другое — от самоварчика, спасенного Старухой из горящего дома и в сердцах брошенного Стариком обратно в пламя, и до прохода стариков по пустующему плоскому участку, отведенному в поселке Угольном под кладбище и пока используемому взамен стадиона...

Режиссер, кажется, расчищал пространство, где должна прорасти его собственная тема, но на расчищенном таким образом месте оказывались просто плешины. И вопросы, которые собирался задать режиссер, не получили тут ответа. Вероятно, у режиссера найдутся свои претензии к авторам сценария, который не дал ему сказать то, что казалось существенным.

Притом, однако ж, никто не виноват. Так бывает: сходятся прекрасные по-своему люди, но они — не пара. К сожалению, в этом убеждаются обычно поздно, когда в семье уже есть дети, а в союзе сценариста и режиссера уже рожден фильм.

«Жили-были старик со старухой».
Г. Мартынюк — Валентин, Г. Польских — Галя



Г. ХАЙЧЕНКО:

«Жили-были старик со старухой» я смотрел на обычном вечернем сеансе в кинотеатре «Прогресс» и имел возможность наблюдать, как воспринимали этот фильм зрители. Смотрели картину с большим интересом. Привлекала необычная обстановка Севера, где происходит действие, завоевывал хороший юмор, но, пожалуй, особенно покоряли человечность, искренность и жизненность картины, правдивость и естественность ее главных героев. Когда в конце сеанса в зале зажегся свет, глаза многих женщин были красны от слез: жаль было Старика, которого успели полюбить, вспоминались собственные отцы. Фильм понравился.

Казалось бы, почти все, что происходит в фильме «Жили-были старик со старухой», довольно обыденно: люди переезжают с места на место, работают, любят, страдают... Но эти повседневные, обыденные события и людей, которые в этих событиях участвуют, создатели картины сумели опоэтизировать, сделать удивительно интересными для нас.

Со вниманием следим мы за развитием судьбы стариков, которые снимаются с насиженных мест — дом их сгорел во время пожара — и едут не в Москву и не к Черному морю, куда зовут их устроенные, благополучные сыновья, а на Север — в далекую Ужму, где совсем не ждет их непутевая дочка Нина. И уже этот первый их поступок в фильме, который в общем-то характерен для настоящих родительских сердец, вызывает к ним глубокую симпатию.

Вот Старик со Старухой в Ужме с ее резкими контрастами: огромные снежные сугробы и яркие огни универмага, ресторана, кинотеатра. И здесь старики, а с ними и зрители сталкиваются с событием, которое обыденным и заурядным никак не назовешь. На следующее утро после приезда Старик и Старуха узнают совершенно сразившую их новость: дочь Нина девять дней назад ушла из дому неизвестно куда, ушла, бросив мужа (это еще куда ни шло), а самое главное — оставив годовалую дочь.

Так возникает в фильме глубокая этическая и, если хотите, философская тема отношения человека к жизни, к окружающим его людям. Так рождается ненавязчивый, назойливо не подчеркиваемый внутренний конфликт двух человеческих позиций: Нины, думающей прежде всего о себе, о своем счастье, и ее родителей, забывающих о себе, живущих по принципу — все для других. Этот принцип руководит их действиями, заставляя ехать в северную глушь, болеть за судьбу безвольного зятя Валентина, лечить в далеком хозяйстве оленей.

Человеческая чистота и бескорыстие, душевная щедрость стариков не пропадают даром, «зерна» оседают в сердцах окружающих людей, чтобы дать прекрасные ростки. На поминках по Старику не произносят красивых и высокопарных, но внутренне холодных слов. В этой сцене говорят немного, но от души. Здесь поминают настоящего человека.

Жизненную полноту придает фильму пронизывающий его чудесный мягкий юмор. Комедийные моменты поставлены без нажима, без желания любой ценой вызвать смех, и поэтому они действительно смешны, приоткрывая каждый раз что-то новое в характерах героев. Это и эпизод с детской коляской, которую с предельной осторожностью катит Старик по неровной дорожке, а потом у магазина приподымает одеяльце... коляска набита пустой винной посудой — «результатом переживаний» покинутого Валентина. Это и «ученый» диспут Старика и ветеринара о престарелой козе — лечить ее или продать. Это и подмена спрятанной Валентином в валенке поллитровки бутылкой молока...

И все же к удовольствию, полученному от новой картины, примешивается ощущение некоторой неудовлетворенности, которое можно было бы определить так: от Чухрая ждали большего.

Фильму недостает д р а м а т и з м а, драматического напряжения (не только сюжетного), который бы скреплял все эпизоды. Мне кажется, некоторые из них случайны. Вспомним прежние фильмы Г. Чухрая. С какой железной логикой и эмоциональным напряжением двигалось в них действие к драматической кульминации — роковому выстрелу Марютки в «Сорок первом», до боли краткой встрече Алеши с матерью в «Балладе о солдате». Конечно, в новом фильме совсем иной материал, в нем нет такой взрывчатой силы. Но даже кульминационная, по замыслу автора сценария и Г. Чухрая, сцена изгнания Стариком дочери не становится подлинно драматичной. Умом зрители на стороне Старика, а сердце колеблется... Не совершает ли, в самом деле, здесь Старик ошибки? Может быть, такова цель авторов — вызвать раздумья, споры зрителей?

Нет, здесь недосказанность — лишь следствие недостаточной определенности характеров.

МАРК ЗАК:

Не каждый фильм дает основания для разговора о кино. «Жили-были старик со старухой» такие основания дает.

Сначала — о режиссерском воспроизведении. Г. Чухрай — всегда автор замысла, независимо от того, стоит ли его имя рядом с именами сценаристов. Напомню «Чистое небо», где волею режиссера была отброшена история уставшего после войны летчика и развернута другая — о человеке, побывавшем в плену, который смог подняться в небо, очистившееся от «культовых завес».

Сценарий Ю. Дунского и В. Фрида не испытал такого мощного режиссерского воздействия — за исключением некоторых частностей и бросающейся в глаза разницы между сценарным и экранным рисунками образа Нины. В фильме она стала тоньше и сложнее, такая не скажет родителям: «Я думала, вы мне отец-мать, а вы мне волки». Л. Максакова играет женщину, погнавшуюся за счастьем, а не за «инспектором котлонадзора». Эти частности и этот образ указывают направление режиссерской мысли. Появившаяся лишь в фильме реплика Валентина: «У меня сто вопросов, а у вас один ответ» — неожиданно открыла для меня иную грань общего замысла. Так же, как и новая песенка, которую поют туристы в поезде: «дважды два четыре» и «сила вся в кефире». Ирония этого куплета знаменательна. На сто вопросов одним фильмом не ответишь. И спрятанная в сапог бутылка кефира вместо поллитровки не вылечит от тоски.

Песенка почему-то исчезла из прокатного варианта. Но в фильме продолжает звучать призыв к духовной смелости человека, который обязан задавать вопросы себе и другим. Человек способен побеждать сложности и противоречия жизни не одной только волей, но и разрешать их мыслью — для меня смысл фильма именно в этом, а не в том, что родители должны жить с детьми, которым сейчас трудно. Так, мне кажется, можно понять, почему обычный сценарий почти без добавления новых сцен превратился в двухсерийный фильм. Повествовательную интонацию сценария Г. Чухрай перевел в раздумчивый ритм кадров. Регистрация событий и поступков уступила место кинонаблюдению за людьми.

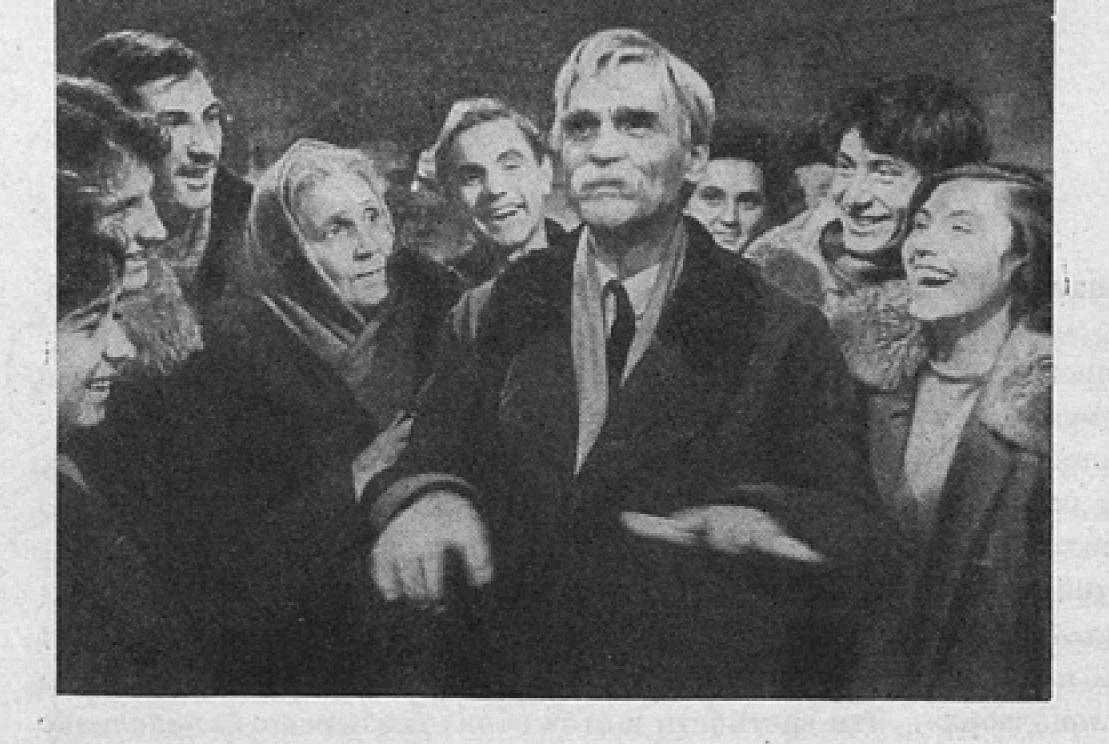
Вот здесь разговор о «Жили-были» выходит за рамки картины. Он может стать разговором о кино, где М. Ромм доказывает преимущества «фильма-размышления», где отделившийся от актера голос звучит в кадре «внутренним монологом», где И. Смоктуновский, А. Баталов и другие ищут пластический образ мысли на экране, где М. Хуциев в своем фильме стремится к полноте больших и малых наблюдений, не разрезая их монтажными ножницами на важные и неважные, доверяясь зрителю и, может быть, излишне.

Намерения Г. Чухрая лежат где-то в этом русле. Недаром он так резко изменил присущие его фильмам композиционные принципы. Двое на острове в обманчивой тишине революционной бури или целая жизнь юноши, уложенная в несколько солдатских суток,— концентрация и сжатость. В «Жили-были» — не закрепленная во времени композиция, которая легко делится на звенья-эпизоды. Их цепь растянута и лишена знакомой по другим фильмам режиссера упругости. Может быть, здесь-то и лежит основной недостаток фильма, коль скоро он вызывает споры и упреки?

По-моему, нет.

Мы охотно и привычно ругаем тех, кто использует актера как «типаж», навязывая ему одну и ту же человеческую личину. Но мы еще не привыкли распознавать режиссерский «типаж», еще плохо умеем отделять верность художника своим творческим принципам от ходьбы по проторенной дорожке. Разве плохо, что Г. Чухрай изменился и снял другую, чем мы от него ожидали, картину? Да нет же! Пусть даже это изменение, эта проба сил в новом направлении будут сопровождаться потерями и ошибками. Думаю, что главная причина неполного успеха фильма заключается в обратном: режиссер изменился, но не настолько, как того требовал сценарий и им же самим продолженный и несколько повернутый общий замысел.

Если на смену романтическому сгустку событий и судеб пришел метод длительного кинонаблюдения за прозой жизни, то эта смена должна выражаться не только в замедленном ритме кадров, не в одних долгих планах и не в обилии бытовых мелочей, а прежде всего в характерах людей. Ритм их внутренней жизни должен возрасти настолько, чтобы можно было оправдать такое упорное их разглядывание объективом камеры, или иначе—зрителями. Учащенное биение мысли и интенсивность духовного существования героев, которое нельзя исчерпать до последнего кадра,— вот смысл новых методов съемки. Однако в фильме «Жили-были» хорошая реплика насчет «ста вопросов» и «одного ответа» не привела к решению большой темы о смелости человеческой мысли.



«Жили-были старик со старухой». В центре: В. Кузнецова — Старуха, И. Марин — Старик

Мне кажется, что Старик, Старуха и Валентин исчерпали себя как характеры где-то в первой трети фильма. Затем благодаря методу кинонаблюдения эти образы словно «удлинялись» за счет все новых сцен, поступков, проходов, слов, но качественно не обогащались.

В «Жили-были» добавляется интересный материал: под колесом вертолета, как антилопы в Африке, разбегаются олени; шприц со спасительной сывороткой, воткнутый в бок животного, дает Старику повод высказаться на тему о «справедливости» и «жестокости»; продолжается его диспут с Володей-сектантом о боге, на молодежном вечере он держит речь о счастье, вышучивает смерть, боясь ее. Много и другого по-своему важного изобразительного и словесного материала укладывается в фильм.

Но внезапно ловишь себя на том, что мысль на экране не становится мыслью-действием. Она ближе к назиданию. Слова больше высказаны, чем выстраданы.

Конечно, не просто было решиться выбрать в качестве главных героев Старика и Старуху. Молодость в жизни и в фильмах имеет определенные преимущества. Я знаю два удачных фильма о стариках — «Депутат Балтики» и «Дон-Кихот». И режиссер не побоялся расстаться с накопленным ради нового, что тревожит сейчас кинематографистов. Однако (к сожалению, это «однако» неизбежно здесь) первооснова замысла оказалась не слишком прочной. «Жили-были» — фильм добрый. Большим он не стал.

Б. ГАЛАНОВ:

Остановив свой выбор на сценарии Фрида и Дунского, Григорий Чухрай снова взялся за тему, которая неизменно связывается с его именем,— тему добра и человечности, гуманности в самом конкретном и самом широком смысле слова. Чем привлек режиссера Старик из сценария «Жили-были», с его нелегким характером, резкой прямотой, с его «колючестью»? Да тем, что за ними просматривался человек, неравнодушный к окружающему миру, человек, отдающий делу душу, «человек для всех». И в фильме Григорий Иванович Гусаков, сохранив все черточки живого и сложного характера, остается воплощением самых добрых, самых прекрасных человеческих качеств. Он и в малых и в больших делах жил, как подобает человеку нашего, нового мира; недаром вокруг него атмосфера подлинного благородства, душевной взыскательности, чистой совести. Гусаков не ищет жизни полегче и попроще, и хотя он не совершает каких-либо необыкновенных подвигов и профессия у него самая прозаическая, Старик в фильме воспринимается «идущим впереди» и зовущим за собой других.

Итак, талант Чухрая остался верен своим пристрастиям и лирическая интонация картины, утверждающей человечность, не может оставить равнодушным к фильму.

Но если «Балладу о солдате» мы смотрели, как говорится, на одном дыхании, если она была для нас произведением, совершенным в своей гармонии, то про фильм «Жили-были» этого не скажешь. Впрочем, в этом нет ничего удивительного: творческие поиски художника далеко не всегда завершаются полными, несомненными победами. И в последней картине Чухрая немало «издержек», досадных для такого интересного мастера.

Думаю, что первая ошибка Чухрая — в его стремлении раздвинуть рамки произведения не за счет углубления, подлинно философского осмысления темы, а за счет метража. Отсюда — ощу-

щение растянутости, «длинности» картины. Отсюда ощущение ее некоторого однообразия — вам не хватает «акцентных», ударных образных сцен, таких, например, какими были в «Балладе» сцена с инвалидом или сцена с мылом, а в «Чистом небе» — проезд эшелона.

Может быть, где-то ощущая это, режиссер усиливает эмоциональную сторону картины, но опять-таки здесь лиризм иногда уступает место чувствительности, драма — мелодраме.

«Жили-были», на мой взгляд, творческая разведка художника на новом для него и не до конца освоенном материале. Хорошо, что талант ищет для себя какие-то новые пути — пусть с промахами, с неудачами, с теми или иными потерями. Это сохраняет веру в художника, в его будущее.

Г. КАПРАЛОВ:

«Жили-были старик со старухой». Уже в этом «жили-были», которым начинаются народные сказки, и в этих «старике и старухе», которые опять-таки как будто знакомы каждому, проглядывает нечто мудро-человеческое, простое и доброе, призыв заглянуть в повседневность, чтобы почерпнуть в ней высокий опыт жизни.

Эстетическое основание сценария Ю. Дунского и В. Фрида и построено на контрасте между внешним, казалось бы, прозаическим существованием двух стариков со всей неурядицей их быта, сутолокой повседневных хлопот, драматизмом и комическими гримасами семейных неустройств, с одной стороны, и их прекрасным, возвышенным бытием, духовная красота которого открывается лишь в долгой жизненной дороге,—с другой. Раскопка этих скрытых глубин, этих сокровищ, с поверхности порой совсем и немыслимых, и открывает артезианские источники, поэзию, питающую это произведение.

«Бурением скважин» и «добычей руды» занялся Григорий Чухрай, взяв для постановки сценарий «Жили-были старик со старухой». Режиссер почувствовал в нем свою тему, гражданский пафос утверждения человека, прекрасного и в решении эпохальных задач и тех «малых» дел, которые в конечном итоге тоже являются кирпичами великой стройки.

И вот фильм «Жили-были старик со старухой» вышел на экраны. Я видел его дважды. Первый раз в Москве. Просмотр занял около двух с половиной часов. Многие эпизоды, явно затянутые, мешали общему впечатлению. Вторично — в Канне во время проходившего там XVIII Международного кинофестиваля. Сеанс был уже значительно короче. Картина словно подтянулась, помолодела. Обычно сдержанный, зрительный зал Каннского дворца фестивалей принимал фильм взволнованно и по ходу просмотра неоднократно аплодировал.

На следующий день агентство Франс Пресс опубликовало выдержки из откликов французских и других газет под общей шапкой: «Жили-были старик со старухой». Русский фильм Григория Чухрая». Фильм получил очень горячий прием у французской критики, которая единодушно признает его «прекрасные человеческие качества».

Критик газеты «Комба» Анри Шапье писал, что «фильм трогает до слез своим бесконечным лиризмом, нежностью и тем русским великодушием, перед которым мы, французы, люди с более сухим сердцем, ударяемся в слезы. Взгляд Чухрая принадлежит к тем, которые проникают в самую душу. Его любовь к высокому искусству кино соединена с большой любовью к людям».

Самюэль Лашиз в «Юманите» отмечал: «Чухрай — гуманист. Его фильм—это прежде всего прекрасный урок счастья, урок трогательный и искренний».

Стив Пассер из газеты «Орор» писал решительно и требовательно: «Новый значительный успех русских. Для меня, если бы жюри под председательством большой американской актрисы (председателем жюри в Канне была Оливия де Хевиленд.— *Г. К.*) могло бы вернуть Чухраю Золотую пальмовую ветвь, которой он был недостойно лишен четыре года назад на Круазетт (речь идет о Каннском фестивале 1961 года, когда главный приз был присужден «Сладкой жизни» Феллини, а Чухраю за «Балладу о солдате» — специальный приз жюри.— *Г. К.*), я поверил бы снова, хотя и временно, в чувство справедливости у женщин... Персонажи картины,— пишет Пассер далее,— интересны и привлекательны, обрисованы с подлинным мастерством. В этом большом произведении есть, без сомнения, заразительная и действительно потрясающая человечность, которая, как считают, уже не ценится зрителями. По этой причине мне доставило истинное

удовольствие видеть плачущими этих надменных участников фестиваля, которых я, как видно ошибочно, рассматривал в качестве «потерянных» зрителей».

С этими оценками расходились только газеты «Пари-пресс-энтрасижан» и «Нью-Йорк таймс». Первая брюзжала по поводу того, что этот фильм, мол, сделан «по заказу», а вторая упрекала картину в наивности.

Некоторые критики фильма могут сказать: вот вы рассказываете об успехе «Жили-были старик со старухой» на фестивале, а ведь премии картина все-таки не получила. Но успех и премии— это не «орел» и «решка» одной монеты. В решениях жюри Каннского фестиваля уже не первый год сказываются влияния причин, порой весьма далеких от стремлений определить истинную общественно-художественную ценность того или иного фильма. Где будут через несколько лет «Шербурские зонтики» и «Сноровка», получившие главные призы этого фестиваля за последние два года? С этой пальмы первенства листья опадают очень быстро.

Я не могу сказать, что фильм «Жили-были старик со старухой» безупречен, что в нем нет слабостей и досадных просчетов. Я не поставлю его на один пьедестал рядом с «Балладой о солдате». Но это картина Чухрая, по глубинной человечности, лиризму, по стремлению раскрыть красоту человека, по высокой поэзии, которой пронизаны ее лучшие кадры.

Если же говорить о том, что «недотянуто», то мне кажется, что на этот раз Чухрай, так точно выбиравший актеров для своих предыдущих фильмов, так поразительно нашедший и Марютку, и Говоруху-Отрока, и Алешу Скворцова, и Шуру, и Сашеньку, и Алексея Астахова, попал не в «десятку», а в «девятку».

Я вспоминаю Николая Черкасова в замечательном спектакле «Жизнь в цвету» по сценарию Александра Довженко. Этот спектакль мне хочется назвать фильмом, ибо то, что не удалось по ряду трагических причин воплотить на экране Александру Довженко, было реализовано на сцене Ленинградского академического театра драмы имени Пушкина. Довженко смог поставить «Мичурина», «Жизнь в цвету» ему снять не дали. А театр поставил сценарий, как он был написан. Правда, спектакль тоже подвергся вскоре атаке догматиков и был снят. Однако те, кто видел его, никогда не забудут.

Мичурин—Черкасов был невыносим для окружающих, колюч, вспыльчив, резок, деспотичен. Но сквозь все это просвечивала и все растворяла в себе мудрая высшая человечность. И когда Мичурин просил прощения у умирающей жены за то, что отдал жизнь не ей, а деревьям, его человеческое величие не умалялось, а становилось еще выше, еще прекраснее.

На этом контрасте внешней мелочности, нетерпимости и внутренней высокой человечности строится и образ старика Гусакова. Надо сказать, что артист И. Марин прорывается к этой внутренней, главной правде характера своего героя. Но порой он остается лишь колючим, неуживчивым ворчуном, а в кульминационном драматическом конфликте — в столкновении с дочерью — он явно проигрывает.

Здесь сказывается, может быть, то, что в фильме образ Нинки, по сравнению со сценарием, облагорожен. Она интеллектуальней, тоньше, чем предполагалось. В том, как Л. Максакова говорит о поисках счастья, в ее неподдельном драматизме ощущается истинная тоска по той жизни, которую она действительно не может получить с Валентином. И есть в ней что-то гордое, сильное, от настоящей личности. В споре с такой Нинкой Гусаков оказывается ригористом, догматиком, упрощенно жестоким.

Осталась в картине порой и некоторая замедленность темпа. В сценарии все упруго, стремительно, с юмором. В фильме (очевидно, в расчете на первоначальные две серии) несколько затянуто и порой слишком многозначительно.

Однако общие проблемы человеческого счастья, ответственности перед обществом, отношения к людям, затронутые в фильме, не могут не волновать, не вызывать того живого отклика, который картина встречает в зрительных залах нашей страны и за ее рубежами. Не случайно одна из французских газет писала о том, что она рекомендует эту «Балладу о старых родителях» посмотреть всем юношам и девушкам мира.

В заключение мне хочется привести слова, сказанные в Канне сразу же после просмотра картины генеральным секретарем Международной ассоциации кинопрессы (ФИПРЕССИ) Виничио Беретта: «Этот фильм как кусок хорошего домашнего хлеба после всех весьма сомнительных пряностей, которыми нас пичкают на фестивале. Говорят, что этот фильм сделан традиционно. Но в этих традициях заключается то истинно прекрасное, за что я голосую».

В. БОЖОВИЧ:

Авторы фильма «Жили-были старик со старухой» начинают серьезный разговор о смысле жизни и о справедливости в отношениях между людьми. И хотя действие его развертывается в очень узкой, камерной сфере, мы не должны обманываться относительно серьезности поставленных вопросов: ведь нет правды «большой» и «маленькой» — правда едина.

В большинстве наших современных фильмов действуют герои молодые, ищущие, вопрошающие. В данном случае в центре внимания оказывается человек, заканчивающий жизнь, человек, подводящий итоги. Он уже не может только спрашивать. Хочет он того или нет, он должен отвечать. И он отвечает охотно и пространно, пока речь идет «в общем плане». Но стоит поставить вопрос поконкретнее, и старик Гусаков либо отмалчивается, либо начинает кипятиться.

Герой фильма не только спорит, но и действует, стремясь следовать старинной народной мудрости — «жить по справедливости». Однако реализовать ее не так-то просто. Взять хотя бы «непутевую Нинку». По видимости, она кругом виновата: бросила мужа и годовалую дочку ради сомнительной любви недостойного человека. А потом, опалив крылья, возвращается к слабовольному, безответно влюбленному в нее мужу, почти не сомневаясь, что его судьба — любить и терпеть. Но старик Гусаков осудил дочь, не разглядев за внешним легкомыслием ее поведения глубокой человеческой драмы. Вернее, угадал, почувствовал, но не дал чувствам ходу. А потому и справедливость его обернулась своей сухой и жесткой стороной.

Я не согласен с теми, кто видит в старике Гусакове «идеального героя» или, более того, резонера. Это человек со своим, достаточно сложным характером и судьбой. Он совершает ошибки и расплачивается за них в свой последний час, когда дочкин «чемоданчик серенький» давит ему на грудь. И, выгнав Нинку из дому, он стоит перед нею поникший, слушает ее горькие слова, и ответить ему нечего. То, что в фильме сделана попытка вывести характер сложный и противоречивый,— это очень хорошо. Но попытка эта не доведена до конца. А главное, авторское отношение к герою так и не выявлено. На протяжении всего фильма я гадал, как же относятся авторы к своему старику. Другие действующие лица неоднократно называют Гусакова «справедливым». Но такая характеристика не всегда согласуется с его поступками.

На скрещении темы справедливости и темы преодоления прошлых несправедливостей и должны были бы возникнуть главные конфликты фильма. И это не досужие пожелания критика. Такова логика самого авторского замысла. Но в развитии внутренней темы фильма я не вижу ясной последовательности, не чувствую единства авторской точки зрения. Отсюда, на мой взгляд, художественная неровность фильма, которую никак не объяснишь недостатком таланта или мастерства,— ведь ставил его Григорий Чухрай. Фильм словно «мерцает» — то вспыхивает, то гаснет, в зависимости от того, приближается ли он к своей главной теме или уходит от нее.

Мне вспоминается поразительный по своей жизненной точности и психологической глубине эпизод возвращения «блудной дочери». Модно одетая, с застывшим красивым лицом, надменная от беззащитности, идет Нинка по сугробам, вдоль заборов к крыльцу своего дома. И неожиданно видит мать. Куда девается весь лоск, вся осанка «столичной штучки»! Она роняет чемодан и, неловко споткнувшись о него, бросается к матери. Та тоже роняет охапку дров, и обе женщины плачут, припав друг к другу в щемяще-нелепой позе.

В фильме есть и другие впечатляющие эпизоды. А рядом проходные, иллюстративные, а то и сентиментальные кадры. Прекрасная операторская работа Сергея Полуянова не всегда находит опору в режиссерской концепции фильма.

М. ДОЛИНСКИЙ,
С. ЧЕРТОК

Перед последним барьером

Смотрим «Царскую невесту» *...

Произнеси эту простую фразу кто-нибудь из неопытных театралов лет хотя бы тридцать назад, и меломан со стажем не преминул бы с некоторым раздражением заметить: «Оперу, знаете ли, слушают, а не смотрят». Но судьбы искусства неисповедимы и пророчествовать в нем опасно. Говорили, что театр умирает, называли даже имя могильщика — кинематограф, а все получилось не так. Болезнь проходит, и попробуйте-ка достать билеты в «Современник» или в Большой драматический в Ленинграде. Говорили, что опера столь же несовместима с кино, как конь и трепетная лань, которых пытались пустить в одной упряжке. Говорили. И тем не менее...

Смотрим «Царскую невесту» — оперу Римского-Корсакова и одновременно фильм режиссера Владимира Горикксра. Это и не канонический оперный спектакль, перенесенный на экран, но еще и не кинoопера. Термина пока нет. Но в нем ли дело? Гораздо важнее разобраться в существе.

Пьесу, написанную для фортепьяно, оркестр не может исполнить без предварительной аранжировки. Что же говорить о тех случаях, когда требуется художественный перевод с языка одного искусства на язык другого? Тут, пожалуй, самый искусный аранжировщик станет в тупик, даже если ему предложат подстрочник. Мы пишем сейчас об этом не для того, чтобы ворошить историю, вспоминая, как нарушались элементарные принципы экранизации и театральные представления снимались почти в неизменном виде. Тем более что коль скоро уж вспоминать, так и в прошлом в фильмах-операх были отдельные удачные эпизоды, связанные с попытками уйти от театральности. Но в этих картинах в целом все же не удавалось до конца преодолеть оперные штампы.

* Сценарий А. Донатова, В. Горикксра. Постановка В. Горикксра. Оператор В. Масс. Художники Г. Балодис, Б. Царев. Музыка Н. Римского-Корсакова. Звукооператор В. Зорин. Редактор Е. Вахрушева. Рижская киностудия, 1964.

«Царская невеста» интересна прежде всего самостоятельностью интерпретации. Сценарист и режиссер не следуют за готовым спектаклем, а идут от партитуры. Обратившись к одноименной драме Мея, в свое время послужившей основой либретто, к авторской трактовке партитуры, к письмам композитора, в которых содержатся интересные мысли по поводу «Царской невесты», наконец, к историческим документам (ибо трагедия, представшая в опере, разыгралась и в жизни), А. Донатов и В. Горикксер уже в сценарии освободились от множества штампов, накопленных оперой. Следуя замыслу Н. Римского-Корсакова, они ввели новые эпизоды (проход Любаши через камыши и Грозного — по монастырским галереям), уточнили линии отдельных персонажей, частично изменили места действия и тексты.

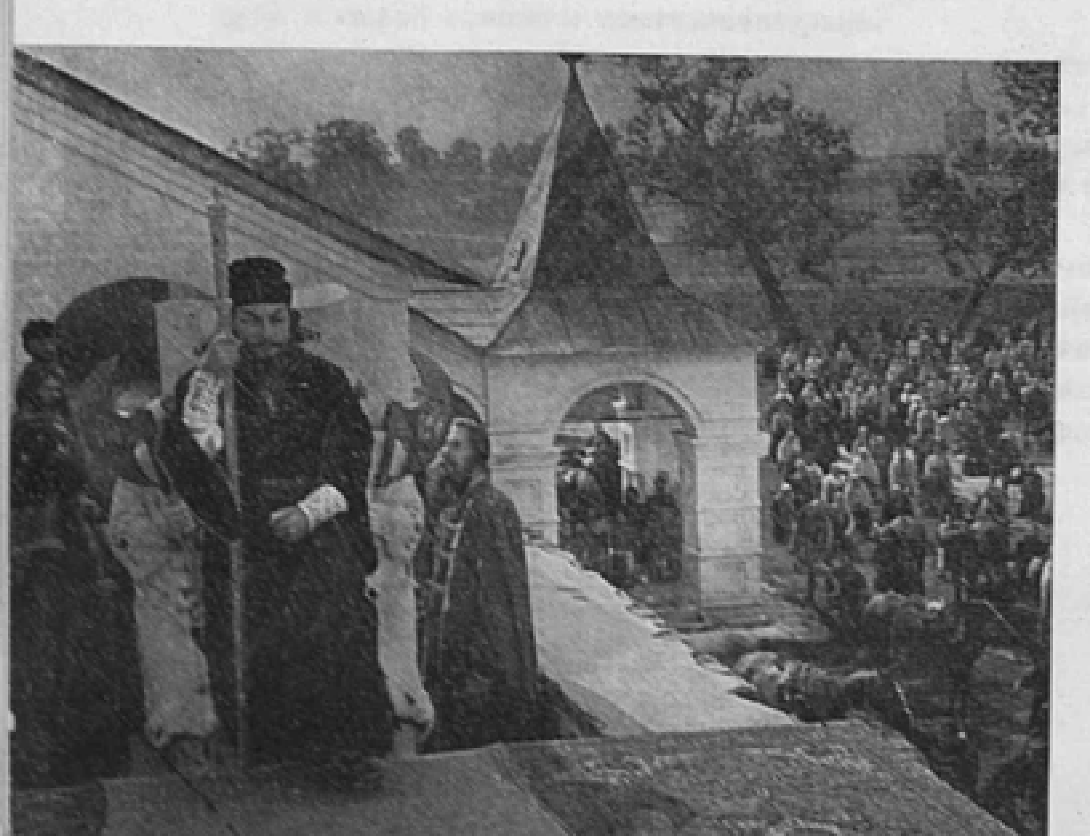
С другой стороны, переводя оперу на язык экрана, Горикксер и Донатов сделали некоторые купюры, главный смысл которых — в придании действию большей динамичности. Например, сокращены обе арии Лыкова (одна из них, как известно, вставная).

В одном из интервью режиссер В. Горикксер объяснял: дело, конечно, было не только в соблюдении метража, установленного прокатом; сам композитор, взяв за основу драму Мея, в свою очередь сделал множество купюр и изменений (он избавился даже от некоторых действующих лиц). Кино, можно сказать, потребовало работы в чем-то подобной той, которую проделал Римский-Корсаков.

Принципы, положенные авторами картины в основу своей работы, довольно близки тем принципам, которые были разработаны К. С. Станиславским, ставившим «Царскую невесту» в своей оперной студии. Он подчеркивал в этой постановке всю античеловеческую сущность опричнины и методов управления государством во времена Ивана Грозного. Протест против подавления личности, неизбежного при абсолютизме, ненависть и презрение к самовластью, выраженные и в «Псковитянке» и в «Золотом петушке», особенно сильны были, по мнению Станиславского, в «Царской невесте».

К сожалению, во многих театральных спектаклях все это — вольно или невольно — приглушалось. В угоду «оперности», в угоду голосам приносились в жертву психологическая глубина и социальная ост-

«Царская невеста». П. Глебов — Иван Грозный (на первом плане)



рота произведения. Помпезность, увлечение бытовым колоритом «забивали» все остальное.

В театре Марфу нередко противопоставляют Любаше: одна — ангел, безвинно погибший, другая — злодейка. Оказывается затушеванной и линия Ивана Грозного, хотя его тема неоднократно проходит в музыке. А опера как раз о нем и о трагической судьбе двух русских женщин. Они обе одинаково дороги композитору — и беззащитная, трогательная в своей любви Марфа и страстная, далекая от смирения Любаша. Их трагедия — это трагедия времени: и покорность и одинокий протест одинаково ведут к гибели. Римский-Корсаков не обвиняет Любашу — он объясняет вынужденность ее преступления, он сочувствует ей. Преступники — царь Иван Грозный, Малюта Скуратов, опричнина. Жертвы— Марфа, Любаша, Лыков и даже Григорий Грязной. Вот какой предстала в кино «Царская невеста» Римского-Корсакова.

...Зачем люди ходят в оперу? Наверно, прежде всего, чтобы слушать музыку и голоса, наслаждаясь их звучанием, постигая заложенную в музыке мысль композитора. А попутно — следить за довольно медленно развертывающимся действием, ход которого большинству к тому же известен заранее; разглядывать кажущиеся издалека очень красивыми декорации; весьма приблизительно — опять-таки из-за солидного расстояния между залом и сценой — улавливать особенности актерской игры певцов. Театр не терпит пристального рассматривания вблизи. И зритель, с которым оперный театр как бы заключает неписаное соглашение, принимая главную условность — люди не разговаривают, а поют,— принимает и все остальное.

На экране зрители могут рассматривать изображение, одновременно столь же тщательно вникая в суть происходящего, оценивая тончайшие нюансы актерской игры и требуя подлинности деталей.

Это отнюдь не означает отказа от условности. Ведь и на экране, как и в театре, люди в опере не разговаривают, а поют. Речь идет о другом: о замене сценической условности условностью кинематографической. Это хорошо понимает В. Гориккер.

Вот самое начало фильма — увертюра. В театре она звучит на закрытом занавесе, это привычно, это в общем соответствует замыслу композитора, таким образом вводящего слушателей в мир музыкальных образов своего произведения. А в кино? Растянуть титры на всю увертюру? Но это, значит, раздвоить внимание зрителя. Ввести эпизоды, не предусмотренные либретто? Но их вряд ли можно сделать достаточно убедительными, они все равно покажутся вставными, ибо музыка увертюры — всегда обобщение. Вероятно, один из наиболее плодотворных путей — зрительные ассоциации.



«Царская невеста». Н. Рудная — Любаша

Почти во все время звучания увертюры на экране, сменяя друг друга в соответствии с течением музыки, появляются старинные церковные фрески. Они не имеют прямого отношения к сюжету, они лишь передают дух времени, дают изобразительный «настрой» всему фильму.

В «Царской невесте» впервые введено «закадровое пение». Прием этот позволил режиссеру сделать действие еще более динамичным, построить несколько интересных музыкально-изобразительных контрапунктов (например, внутренний монолог Любаши, несущей от Бомелия яд, звучит во время ее бега вдоль глухой, какой-то безысходно неприступной, длинной стены). Следуя за музыкой, В. Гориккер и оператор В. Масс очень точно выходят на крупные планы, почти везде добиваясь совпадения монтажной и музыкальной фраз (с чем при экранизациях опер прежде считались далеко не всегда, меняя планы чисто механически).

В фильме снова применен принцип использования двух исполнителей каждой роли — оперного певца и драматического актера. По этому поводу часто спорят и музыкальные деятели и зрители. Многие сомневаются, стоит ли «разделять обязанности», оставляя певца за кадром и поручая роли профессиональным артистам кино, которые и без того часто появляются на экране.

Известная вокалистка Н. Шпиллер писала в свое время: «Конечно, если певец или певица не соответствуют внешне или по возрасту воплощаемому герою, подобный прием может быть и оправдан». «Но,—пишет она далее,—обаяние пения настолько велико, что компенсирует, снимает некоторые второстепенные соображения. Не случайно итальянский фильм с участием знаменитого Джильи имел большой успех, хотя певец играл роль молодого героя-любовника, обладая достаточно грузной фигурой и солидным возрастом».



«Царская невеста». О. Коберидзе — Григорий Грязной

Ссылаются не только на Джильи. Вспоминают и Шаляпина — гениального и в пении и в актерской игре. Что же, посмотрим, что говорил на этот счет он сам, снявшись в фильмах «Псковитянка» и «Дон-Кихот».

В 1931 году: «Зовут в кино, а я его боюсь... Слава богу, теперь-то я уж понимаю, что у кино есть какие-то особенности. Я еще не раскусил их». В 1938 году: «Я не киноактер. Но я чувствую, что решающим для такого актера является не только ритм, который должен быть совсем иным, чем в театре, но также и умение жизненно верно синхронизировать движение со словом».

Итак, дело, конечно, не в том, что режиссеры против певцов. Было бы идеальным, если бы артисты оперы могли, отрешившись от своего участия в театральном спектакле, играть так, как этого требует экран. Но пока таких единицы. В то же время опыт предшествующих экранизаций оказался достаточно печальным. Грим, фразировка, подчеркнутость жестов, может быть, необходимая на театральной сцене, но совершенно противопоказанная кино, чаще всего подводят певца на съемочной площадке.

Вот один из последних, датированных 1964 годом примеров — фильм Г. Мелика-Авакяна «Поет Гоар Гаспарян». К сожалению, в нем даже «обаяние пения» не компенсирует «некоторые второстепенные соображения», которые на поверку никак не второстепенны. Кинокамера нелицеприятна: то, что незаметно из театрального зала (а если и заметно — терпимо), на экране не скроешь. Для кинозрителя это нестерпимо, как фальшивая нота. Ему обидно за хорошего певца, которого режиссер, пренебрегая спецификой своего искусства, показал на экране в невыгодном свете. Речь идет о сценах из опер «Ануш» А. Тиграняна и «Волшебная флейта» Моцарта, в которых Г. Гаспарян не только поет, но и играет.

Однако вернемся к «Царской невесте». Мы говорили о доподлинности деталей, которая, не противоречa кинематографической условности, в то же время делает пластическое решение оперы более выразительным. Хорошо, что еще более решительно, чем в «Иоланте», в «Царской невесте» использована натура — действие вынесено не только «на природу», но и в естественные интерьеры (фильм снимался в Суздале, где в таких интерьерах не было недостатка). Здесь от режиссера требовался большой такт, чтобы избежать противоречия между условностью оперного пения и дотошной натуралистичностью в показе места действия. Нам кажется, что В. Горикkеру в этом смысле не изменил вкус.

Пожалуй, можно говорить о том, что кинематограф осваивается в сфере, казалось бы, совершенно для себя чуждой. Но вторжение, как правило, связано с отпором, и сопротивление материала порой не уступает силе натиска. Как бы ни был изобретателен режиссер, но, приспосабливая к экрану оперу, написанную для сцены, он вынужден во многих случаях пасовать.

Что, например, делать с развернутой арией? И в обычном-то фильме словесный монолог, мгновенно останавливающий действие, становится препятствием почти непреодолимым. А тут, в опере, человек не говорит, а довольно долго поет, оставаясь наедине со зрителем. Не случайно ария Грязного из первого акта «Царской невесты» пластически решена наименее интересно.

Надо сделать еще один, решительный шаг. Мы имеем в виду создание оригинальных кинoопер, о чем уже давно писал в одной из своих статей Д. Шостакович, подчеркивая, что при создании таких опер необходимо соблюдение «всех законов драматургии и особых, специфических свойств киноискусства».

Тут стоит заметить, что показанная недавно телеопера О. Тактакишвили «Награда», на наш взгляд, опередила кино в музыкальном решении специфично кинематографических проблем. О. Тактакишвили, когда писал свою телеоперу, все время имел в виду зрительный ряд. Так возникли в музыке звуковые наплывы, дающие возможность прибегнуть и к перебивкам и к двойной экспозиции. Он отказался от арий и речетативных связок. Опера разбита на коротенькие эпизоды, каждый со своей музыкальной темой, органично сплетающейся в то же время с лейттемами всего произведения.

Опыт последних работ — «Царской невесты» в том числе — в новом, по-существу, киножанре подтверждает, что кинематографисты приближаются к необходимому уровню понимания и мастерства, и дело сейчас за композиторами.

В. ШИТОВА

Кино, которое есть

В пятьдесят девятом году, когда фильм «Живые герои» получил Главную премию XII Карлововарского фестиваля, сразу и, по существу, впервые заговорили о литовском кино— именно о кинематографе, а не об одной хорошей картине. Почему так случилось? Ведь ко времени выхода «Живых героев» марка литовской киностудии значилась на нескольких фильмах, таких, как «Над Неманом рассвет» и «Мост», «Игнотас вернулся домой» и «Утопленник», «Пока не поздно», «Индюки», «Адомас хочет быть человеком»...

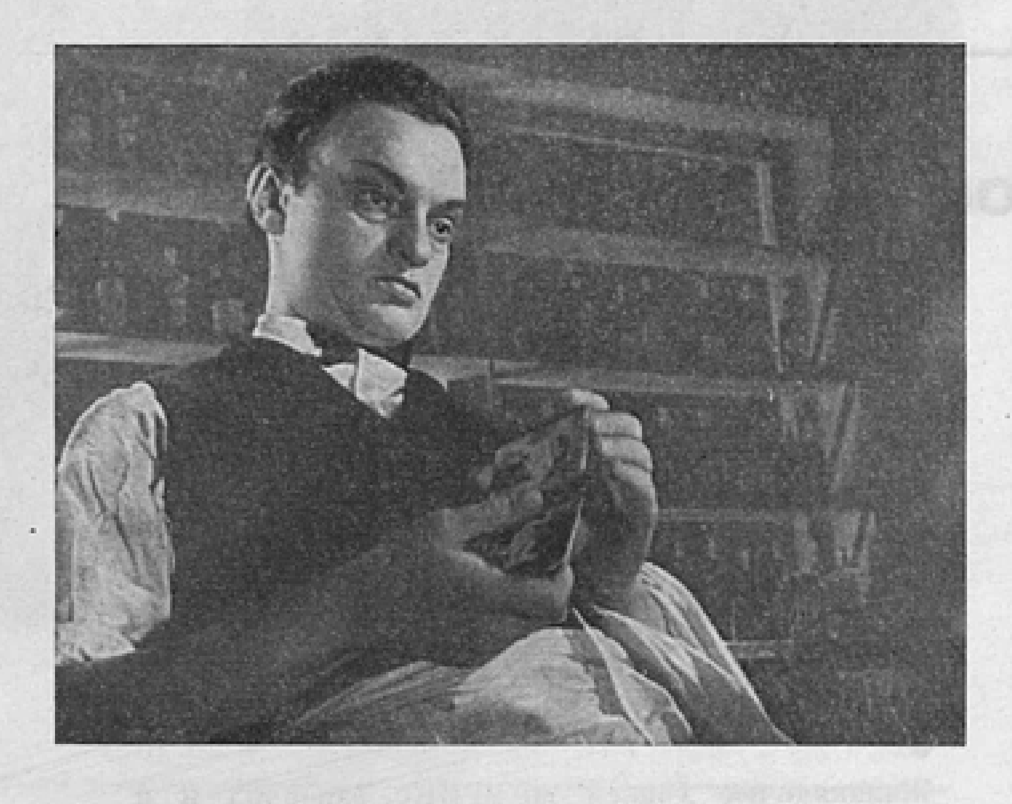
И все-таки, безусловно не перечеркивая и не отменяя сделанное до «Живых героев», настоящее начало сегодняшнего литовского киноискусства видится именно здесь. Никакого чуда не произошло. Но был сделан фильм, который обнаружил уже созревшие «готовности» литовского кино. Дальнейший ход дел подтвердил, что тут действительно завязалось сложное единство внутренних процессов, общности тем, закономерностей становления художественного языка. Это было определено еще и тем обстоятельством, что «Живые герои» были коллективной работой молодых, выступивших тут и в единстве и в разнообразии выбираемых дорог.

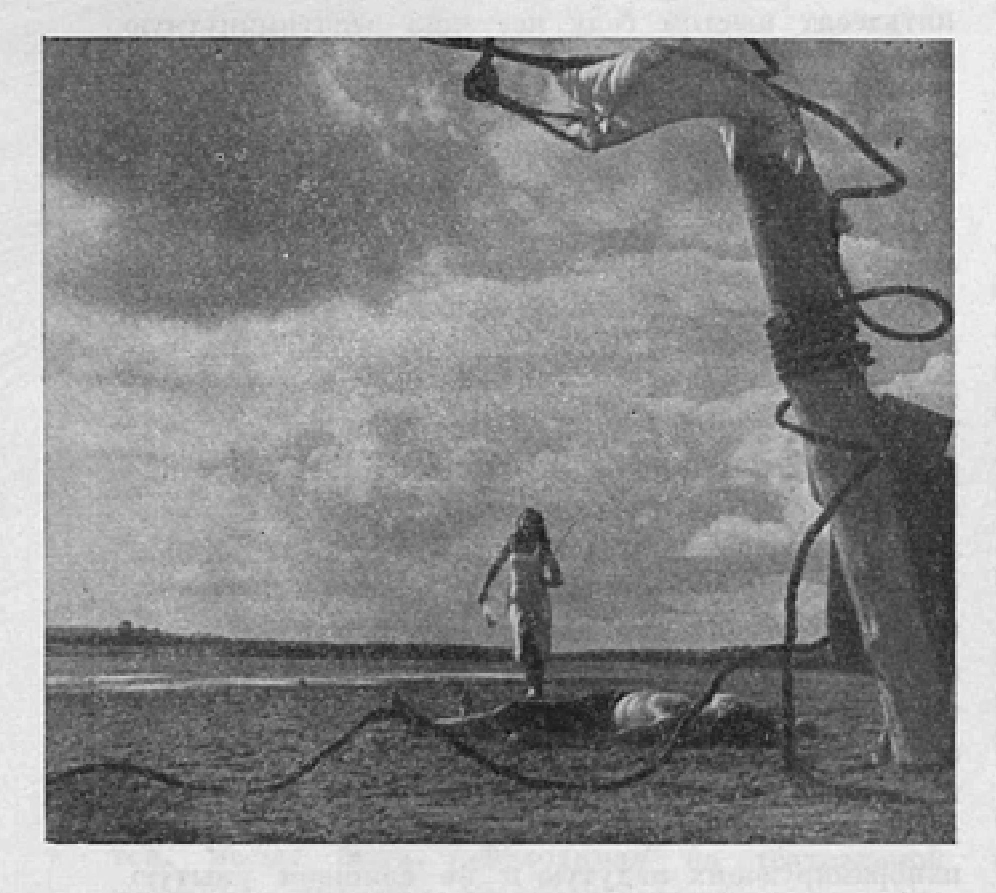
«Живые герои» — не фильм-манифест, а, скорее, фильм-метрика, коллективное свидетельство о рождении по крайней мере трех художников. Это Витаутас Жалакявичюс, режиссер; Арунас Жебрюнас, режиссер; Ионас Грицюс, оператор. Причем интересно, что из этих троих двое — не дебютанты: Жалакявичюса знали по «Утопленнику» и по фильму «Адомас хочет быть человеком», а Грицюса— по «Индюкам». Однако именно с участия в этой общей работе Жалакявичюс, Жебрюнас и Грицюс не только были по-настоящему замечены, а прежде всего получили полную меру и прав и ответственности в искусстве.

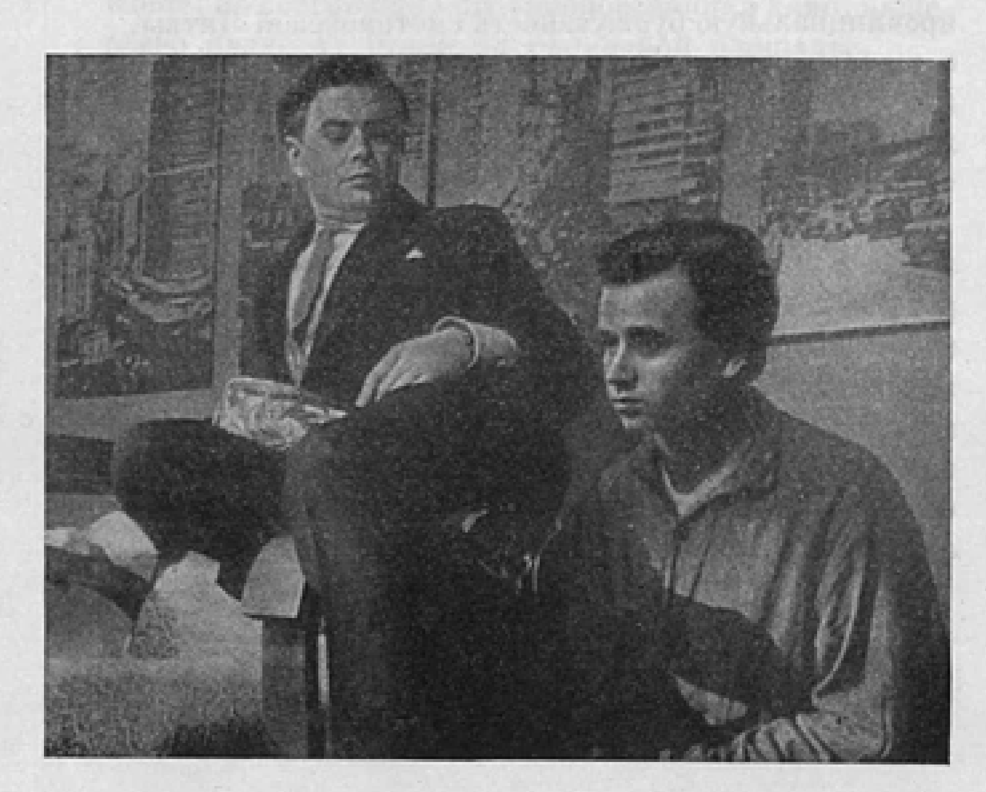
•

Жалакявичюс учился во ВГИКе, закончил и в пятьдесят шестом году поставил десятиминутную комедию «Утопленник». Герои и анекдот фильма «Утопленник» воспринимаются едва ли не как традиционные для данного национального кино образы-маски многих и многих комических лент. Долговязый, белесый, провинциально щеголеватый писарь; надутые не по масштабу города отцы этого города, нет, городка, где каждый наперечет, каждый на виду; разнообразно перезрелые девицы на выданье; пыльная танцулька под довоенные фоксы и танго. История о том, как писарь, стирая в сторонке носки, стыдливо принесенные им в футляре от фотоаппарата, заодно вытащил из речки пожилого купальщика, пускавшего пузыри на мелком месте, и как потом тот же писарь спас своего начальника, и не думавшего тонуть, чем изгадил навсегда карьеру и поломал наклевывавшееся выгодное сватовство — все это разыграно и, самое главное, поставлено так, словно к моменту выхода этой картины таких, как она, в литовском кино было много. Таких вот картин, юмористически и неглубоко панорамирующих надутую и не слишком умытую провинциальную буржуазность сметоновской Литвы, с выморочной заскорузлостью ее типов, с нелепой причудливостью мелких житейских ситуаций, с малюсенькими драмами, с мизерностью перспектив частного существования...

На самом деле таких фильмов попросту не было, а дебют Жалакявичюса был решительно несоразмерен ему самому. Это был какой-то обманный дебют, в котором режиссер, словно бы обманывая прежде всего самого себя, старался выступить как можно менее самостоятельно, как можно менее отдельно, при том что именно отдельность, именно острая особность творческой личности Жалакявичюса есть едва ли не самая первая ее черта.







Через три года, когда Жалакявичюс стал автором другой картины — «Адомас хочет быть человеком» (он был тут и постановщиком и соавтором сценария), от щемящей, словно навязанной себе режиссером вторичности «Утопленника» не осталось и следа. Пусть этот фильм не покидал еще системы риторических вопросов («может ли маленький человек найти свое счастье в мире, где царят волчьи законы капитализма?» — «нет, маленький человек не может найти счастье в мире, где царят волчьи законы капитализма»), здесь уже и во многом определилась художническая система режиссера Жалакявичюса — свой собственный способ думать, видеть, строить фильм. Наглядность социологического сюжета (паренек приезжает в город, мыкается, бьется с нищетой, попадает на удочку хитрых, бессовестных дельцов, теряет иллюзии) оказывается здесь «вобранной внутрь», художественно облагороженной пластичностью ее воплощения. Жалакявичюс, формирующийся тут как художник, уже оказывается в силах создать мир своего фильма — а не есть ли самая способность, самая возможность создать такой образный мир первой, исходной «составляющей» таланта прозаика, поэта, кинематографиста?

Жалакявичюс снимает обыденность городских кварталов, квартир и контор, прозу приречных отмелей где-то на окраине, прозу ритмов безликого, опять же в своей обыденности, дня. Но обыденность наливается тут многозначной живописностью, говорит о большем, нежели она просто есть: зовут, бередят душу надеждой огни вращающегося колеса рекламы на другом берегу Немана; едва ли не знаком перемен, едва ли не знаком несущейся над героями жизни становятся увиденные ими в странном ракурсе, снизу, гремящие железные фермы моста, когда Адомас и Люце как бы с изнанки смотрят на проносящийся над ними поезд. И старая баржа, на которой живет старик, выдумавший себе биографию морского бродяги, нататуировавший себе на коже свидетельства своих не бывших никогда дальних странствий,— даже эта старая баржа, за многозначной потаенной поэзией которой, может быть, угадывается восхищение студента Жалакявичюса вгиковскими просмотрами фильмов Виго и Карне,— это не просто пришвартованное к берегу жилье, а метафора. Метафора той же мечты об отплытии.

Жалакявичюс склонен к метафоре. В «Адомасе» режиссерские иносказания подчас еще толковательно наглядны: вот возникает на экране океанский пароход, огромный и нарядный, с его торжественной белизной, в праздничной подробности его палуб и тентов, его шлюпок, почти игрушечных на отвесном,

---

«Адомас хочет быть человеком»

до неба борту, его спасательных кругов, с волнующей приятностью напоминающих об опасностях морского путешествия, при том что все подтверждает, что уж этому-то комфортабельному гиганту ничего не грозит... И вот они уже видны, горячие тропические берега, и пальмы на них качают перьями... А потом в кадре появляется рука с тряпкой, осторожная и старательная рука, вытирающая пыль в витрине, и лайнер оказывается рекламным макетом, вывеской той жульнической конторы, которая облапошит мечтателя Адомаса вместе с сотнями других бедняков.

Метафора обманной мечты здесь достаточно свежа, но она предлагается зрителю с прямым расчетом на незамедлительное расшифровывающее понимание: ее действие остро, но коротко. Чем дальше, тем больше Жалакявичюс будет склоняться к иному строю метафоричности: бесконечно более свободному, более емкому, и его метафоры зрителю придется не разгадывать, переводя в прямой словесный ряд, а чувствовать, усваивая умом непосредственно увиденное.

В том же фильме об Адомасе есть пластическая материализация важного для общей мысли всей картины мотива отдельности существований, замкнутых и лишь механически прикосновенных друг другу. Прямой фабуле, повествующей о жизни дробной, рассыпанной на бесчисленные одиночества, вторят такие предметные подробности экрана, как, скажем, стеклянные стены узкого коридора какого-то заведения, не то кафе, не то ресторанчика, образованные темными донцами сложенных тут штабелями бутылок — круглые, слепые в своей непрозрачности донца, соприкасающиеся одно с другим лишь в одной точке, недвижные сейчас штабеля, готовые обрушиться, раскатиться в разные стороны, разбиться... На палубу баржи погружены бетонные тюбинги — шероховатые полые кольца, в одном из которых спрячется Адомас,—опять круглые, замкнутые, опять соприкасающиеся друг с другом в одной точке...

Жалакявичюс побуждает видеть в этих обыденных, сверхобыденных предметах гораздо больше их простой вещественности — притом что он эту вещественность никак не растворяет: черно блестит твердое хрупкое стекло, даже на взгляд шершав бетон...

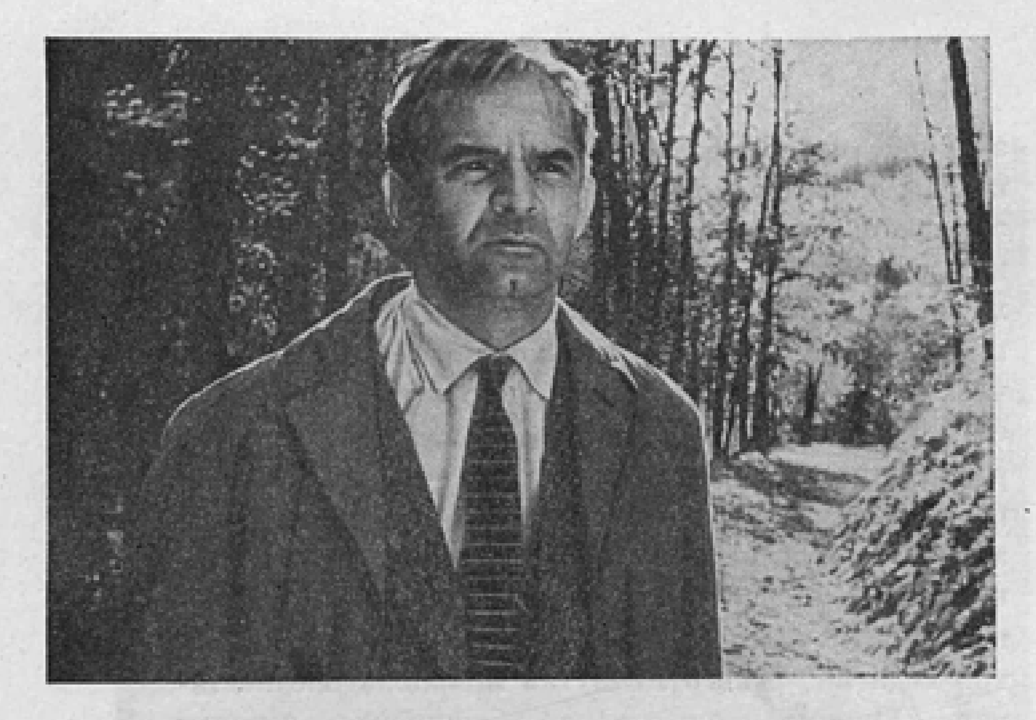
Иное дело, что такое побуждение не всегда получает отклик. Удивляться этому не приходится: не надо предполагать, будто Жалакявичюс сознательно идет на зрительскую «избирательность», на отсутствие всеобщности в верном и прежде всего полном прочтении своих метафор. Но так или иначе, уже начиная с «Адомаса», не говоря о «Хронике одного дня», он тяготеет к образности многозначной, философски насыщенной и замкнутой, как бы застенчиво и несколько высокомерно не обязательной для восприятия. Одним словом, к трудной, опосредствованной образности. Фильм «Адомас хочет быть человеком» приняли с интересом, он был в самом деле хорошим фильмом (заметим, к слову, что судьба картины была бы гораздо счастливее, если бы не скверное качество дубляжа, традиционно ремесленного и даже более того — безответственного, когда дублируют не фильм с Фернанделем, а ту или иную работу любой из наших национальных студий). И все-таки сегодня вспоминаешь и воспринимаешь его прежде всего в связи с тем, что через три года после него Витаутас Жалакявичюс поставил «Хронику одного дня». Становится важным понять, что́ в «Адомасе» готовило эту будущую картину, обещало ее творческие прозрения, как, быть может, обещало и ее достаточно несчастливую судьбу. Что же до «Живых героев», то и они теперь тоже понимаются вернее. Жалакявичюс действительно был художественным руководителем фильма, сложенного из четырех новелл, причем руководителем достаточно самоотверженным: ведь он взялся ставить самую слабую, притом самую обязательную из этих новелл, отдав свои силы на пользу друзьям — тому же Жебрюнасу, к примеру.

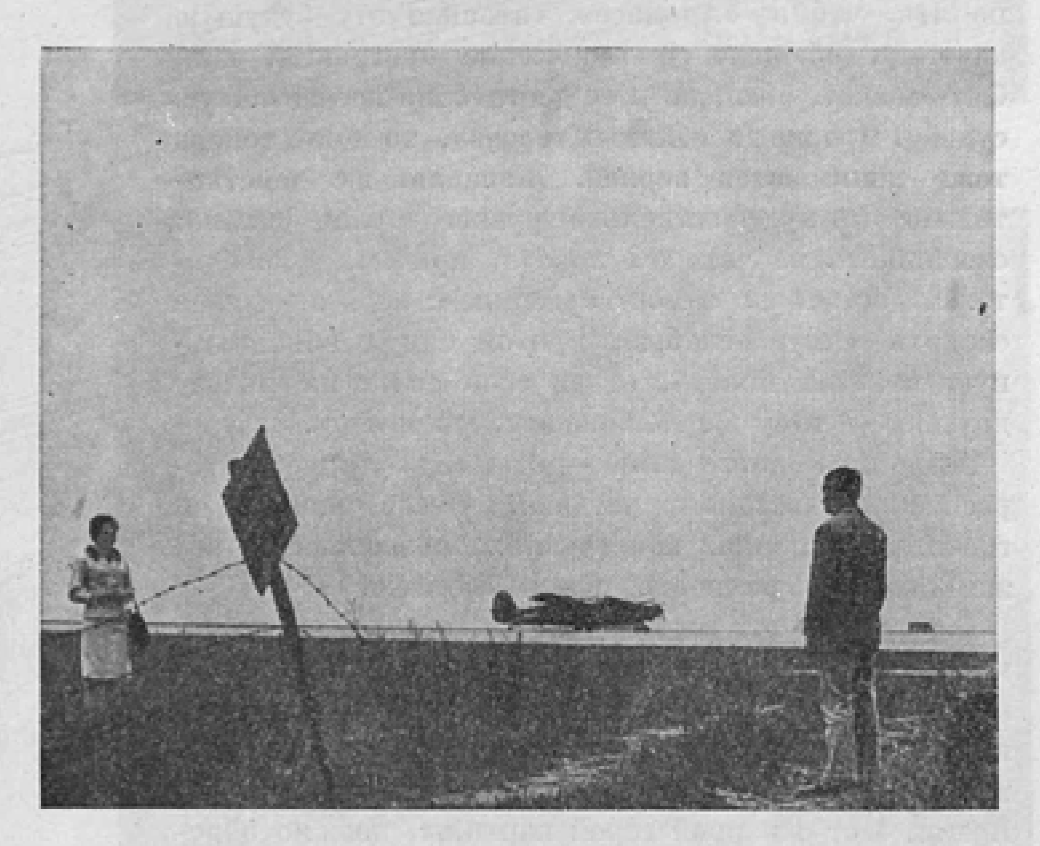
«Хроника одного дня» — это, если угодно, интереснейшая, весомая неудача. Несовершенная и где-то разрушенная конструкция, позволяющая все же оценить огромность всего замысла *.

Огромность тут не комплимент, а лишь определение действительного масштаба намерений художника. Жалакявичюс хочет передать непрерывность потока времени, единство его «поля» — единство в философском, историческом, нравственном смысле. Время, этот главный герой картины, должно обрести материальность, видными должны сделаться его «узлы», его «эпицентры», его «заводи». Прошлое и настоящее должны предстать вдвинутыми одно в другое, потому что настоящее питаемо прошлым, потому что прошлое чревато настоящим. Человеку тут дано в этот самый один день постичь «связь времен», которая до того, как оказалось, была им оборвана, утеряна.

---

* Мне хотелось бы на страницах журнала, профессионально занимающегося вопросами кино, взять право исследовать этот фильм так, как в литературоведении принято исследовать роман или поэму: с обращением к творческой истории вещи, с анализом разночтения редакций, поправок и изменений. Сделать это тем более необходимо, что пресса обошлась с «Хроникой одного дня» несправедливо, либо просто промолчав, либо критическим хихиканием приглашая читателя посмеяться — дескать, чего это литовцы там нагородили,— как то было сделано в газете «Советское кино». Вместо того чтобы помочь зрителю ориентироваться в свершениях и ошибках талантливого и осложненного фильма, критик Н. Никитин льстил мещанскому комплексу превосходства над художником: раз я ничего там не понял, то и понимать там нечего...







«Хроника» и «день»: Жалакявичюс нарочно избирает такие быстротечные определения, чтобы за хроникой открылась история, за днем — жизнь. Впрочем, в слове «хроника» есть и игра разных смыслов: если для нас она прежде всего связывается с газетной полосой или лентой киножурнала, торопящимися за бегущим днем, то ведь есть еще и понятие хроники-летописи, как оно было, скажем, у Шекспира.

Итак, это еще и летопись одного дня.

Фильм Жалакявичюса обнаруживает огромную емкость, и это прежде всего емкость вобранного им времени: фильм переполнен, перенасыщен им, герои буквально на своих плечах ощущают его вес.

«Хроника одного дня» представляется мне фильмом философско-полемическим: здесь восстанавливается в своем достоинстве тот взгляд на вещи, по которому прошлое не может быть небрежно сброшено со счетов, угодливо искажено или послушливо забыто, потому что оно объективно, оно живет, оно обладает суверенными правами. Для Жалакявичюса предать прошлое забвению — значит, именно предать себя, и не только себя. Эта истина и открывается героям фильма.

...Вильнюс? Ну, конечно, это он. Город, тесный от переполнившего его времени, отложившегося в древних камнях домов, в извилистой кривизне старых улиц, в самих этих литовских холмах, на которые он взбирается. Осенний Вильнюс — листья на твердых дорожках сада в подножии башни Гедимина, садовник, срезающий ножницами отцветшие ветви кустов. Человек, закинув седую голову, недвижно слушает уличное радио — слова о смерти его друга летят над городом, и падают листья, и дети играют в мяч.

Так начинался фильм. Так он должен начинаться.

Да нет, скажут, вовсе не так: проедет усатая поливальная машина; насвистывая, провезет на велосипеде бутылки с молоком молодой парень, проплывет панель на верхний этаж строящегося дома, и Римша, тот самый седой человек, будет на вымощенной кирпичом площади Кутузова кормить голубей, щуриться от солнца, улыбаться. У прокатного варианта «Хроники одного дня» появилась довольно длинная «увертюра», бодрая и художественно необязательная; ее, эту увертюру, красиво сняли, написали к ней симпатичную танцевальную музыку. Картина получила иную начальную настройку. Раньше, когда, как удар, как бьющий образный взрыв, в тихое и трагическое утро Римши врывался сгусток прошлого — взрытая холодная земля и голова человека, по подбородок закопанного в

«Хроника одного дня»

эту землю,— завязка художественной образности происходила стремительно, резко, властно. Теперь же зритель расслаблен лирической информационностью начала, и поэтому первая его реакция на врезку прошлого — недоумение, которое надо будет преодолеть.

Логика поправок и изменений в «Хронике одного дня» — это логика смягчений резкости образных стыков, казалось бы, незаметных и, казалось бы, не таких уж существенных изъятий отдельных режиссерских «рифм» или «тропов». И новое начало, и несколько «высветлений», монтажных подрезок, перезаписанных реплик, и, скажем, вымарка совсем короткого, на один-два метра ленты, куска, когда белая «Волга» сегодняшнего дня въезжала в земляное месиво двора на литовском хуторе первых послевоенных лент,—это все разладило фильм. Последствия были тем более ощутимей, что, как мы уже говорили, талант Жалакявичюса вообще труден. Он труден своим патетическим рационализмом, своей метафорической знаковостью, своей напряженной умозрительностью. Густота, перенасыщенная плотность образных обобщений «Хроники одного дня» почти никогда, а точнее, просто никогда не восполняются обычной достоверностью изображаемого.

Жалакявичюс не бывает ни манерен, ни причудлив: он работает по строгим законам художественной необходимости. Но он терпит издержки, потому что пока еще не учитывает восприятие фильма зрителем, потому что в своей сосредоточенности он несколько монотонен и необщителен.

Кроме того, внутреннее неравновесие было, видимо, и в работе Жалакявичюса-сценариста — несогласие между широтой философской и исторической темы и риторической наглядностью ее фабулы. Разумеется, Жалакявичюс как автор сценария ставил перед собой задачу немыслимой трудности, приказав себе найти фабульную материализацию своей главной мысли о том, что день — один день, каждый из дней — предопределен всей историей; сценарист должен был опять же фабульно реализовать тему суда времени, поверки настоящего прошлым. Он избрал ситуацию-метафору: одному из главных героев картины приходится, пусть всего лишь как свидетелю, держать ответ перед судом, обычным народным судом такого-то участка, в котором главный герой, Римша,— народный заседатель.

Но тут вступают в действие законы художественной спонтанности, и события на экране, вместо того чтобы быть метафорой авторской темы, читаются уже сами по себе, тоже иносказательно, но узко в своей иносказательности. И вот уже едва ли не как философский лейтмотив фильма звучит в ушах зрителя фраза Римши, которой он преследует, буквально загоняет в угол своего собеседника: «А почему же вы все-таки стояли под деревом?» В суде слушалось дело об убийстве, во время которого свидетель Венцкус стоял под деревом и не вмешался. В фильме это воспринимается как иносказание, тут же предлагающее саморасшифровку: «можно ли стоять под деревом, когда убивают человека?»— «нельзя стоять под деревом, когда убивают человека». Это аксиома, и для того чтобы подтвердить эту простую мысль, в самом деле, странно привлекать всю ту сложную образную систему, которая здесь воздвигнута Жалакявичюсом. Неужто в самом деле Римша так и не знает ответа, которого он добивается от другого, тем более что этот другой не скрывает правды? Венцкус стоял под деревом, потому что страх вмешаться уже вошел в его нравственный состав, потому что он уже предал единожды своего учителя, друга Римши, Муратова, известием о смерти которого начинается фильм. Того, кто называл себя — «Я Муратов!» — из смертной ямы, из земли, подступающей к его горлу. Мало того: Римша должен знать, как не один Венцкус был сломан, терял честь, терял способность пощечиной отвечать на оскорбление. Разве Римша забыл время, когда истины науки, особенно новой, рождающейся только-только — кибернетики или учения о наследственности — объявлялись враждебными, отбрасывались как несуществующие? В фильме возникает неприятный привкус: дескать, вот Венцкус стоял под деревом, а Римша не стоял никогда и судит теперь с высоты своей незапятнанности. И выходит, что только в назидание Венцкусу, как доказательство боевого прошлого его судии, возникают и сокращенные в окончательном варианте до минимума кадры кулацкой расправы с бойцами продотряда и сцены боев в Испании.

А ведь не для того они были сняты. И не в посрамление настоящему мобилизуются тут трагические врезки прошлого. Здесь двигала все, устанавливала свою логику мысль о трагедийных доминантах времени.

Римша был рядом с Муратовым в Сибири, когда за каждое зерно отнятого у кулаков хлеба надо было платить каплей крови; он стоял рядом с ним в холодной, высасывающей жизнь яме, в которую закопали бойцов продотряда хозяева двора.

Он был с Муратовым в Испании — горячие горы гудели от взрывов, в окруженном отряде республиканцев не было патронов, и на выстрел приходилось уже отвечать не выстрелом, а «No passaran!». Потом Римша воевал за хлеб в Литве — вот почему нельзя было изымать из картины белую «Волгу» сегодняшнего дня, въезжающую на истоптанную землю литовского хутора — землю, снова смешанную с кровью, зерном, пулями бандитов...

Потом Римша не знал правды о жизни Муратова, не понял скрытой тревоги его писем, не видел Муратова годами, увидит его только теперь — признанным, прославленным и мертвым.

Время, хлеб, земля и вода — вот «несущие» образы фильма «Хроника одного дня».

Время, прошлое — это молодая голова Муратова в красноармейском шлеме, его крик «Я Муратов!», его затмевающиеся смертной мукой глаза, но это и резкие удары остановленных кадров лаборатории Муратова — лаборатории остановленной, закрытой.

Хлеб — это пригоршни ржи, которую сыплют сверху на закопанных, а потом комья над их плечами высохнут, и куры, привыкнув к странным торчащим головам, станут склевывать живое теплое зерно; и хлеб — это теплые тяжелые буханки из обыкновенной вильнюсской булочной, и в них то самое зерно, за которое вколачивали в землю, всаживали в спину вилы, перепиливали живое тело человека, как перепиливают его на сибирском кулацком дворе двадцатого года — распяв бойца продотряда на козлах, хозяйственно проверив развод зубьев пилы.

Земля — это земля у губ Муратова; это непобедимые ритмы литовских холмов, и сегодня диктующие городу единственность его рельефа, это отвесный срез горы, именно что земляной, а не каменный срез, к которому прилепились, в который вросли окруженные фашистами интербригадовцы. Вода — это взлеты, бег, клубящееся солнечное сияние петергофских фонтанов, вольных и стройных. Вместе с ними, рядом с ними Жалакявичюс снимет Бориса, юношу-математика, еще одного ученика Муратова.

Петергоф «Хроники одного дня», думается, едва ли не есть момент самой счастливой, художественно насильнейшей реализации метафорической поэтики Жалакявичюса. Эта строфа фильма — именно что строфа, иначе ее и не назовешь — читается в естественной слитности ее зрительного, слухового, смыслового содержания. Сильные, вольные и одновременно стройные струи воды — в них и полнота жизни и ее щедрый, упругий ток, радостно подчиняющийся велениям человека, создавшего петергофское чудо.

Когда режиссер вновь и вновь будет останавливать кадры Петергофа и юноши, смеющегося, танцующего между каскадами, в этом будет и запечатление «моментальных навек» мгновений жизни, счастливых, но отзывающихся тревогой: в этих всякий раз внезапных повторяющихся остановках угадывается насильственность, острый обертон мысли, что и фонтаны и жизнь юноши могут быть остановлены, обрублены, как была обрублена судьба Бориса — он убил себя, потому что не хотел, не мог отказаться от истины, покаяться, предать...

Впрочем, эта минута фильма представляется счастливой еще и потому, что здесь торжествует поэтическая непосредственность художника: панорама, полная движения, света, свободной радости, уже не материализует, не символизирует мысль, а именно что сливается с нею, ею становится, а потому не ждет и даже не терпит словесных толкований, к которым нам пришлось прибегнуть.

...Время, хлеб, земля и вода— не надо смущаться всеобщностью этих понятий.

Тем более не надо, что очищенное до символа поэтическое представление о первоэлементах жизни входит в национальный строй литературы и искусства Литвы, какими мы их знаем, скажем, по величавым и простонародным гекзаметрам «Времени года» Донелайтиса или по мечтательно-эпическим пейзажам Жмудзинавичюса.

Тем более не надо, что эпичность у Жалакявичюса никак не антитеза проблемности; этот мир земли, воды и хлеба прочерчен, прорезан, рассечен резко сегодняшними, резко философскими вопросами. Этот напор философских проблем подчас сминает все, под этой тяжестью обваливаются не готовые принять ее сюжетные опоры. В режиссерском сценарии «Медведи» Жалакявичюсом, кажется, впервые найдено динамическое соответствие драматургии — в профессиональном звучании термина и драматургии мысли.

Жалакявичюс сейчас уже снимает этот свой фильм. И не может быть, чтобы такой одержимо серьезный, такой честный художник, как он, не тревожился бы теперь о причинах, по которым «Хроника одного дня» не нашла дорогу к сердцу зрителя. Жалакявичюс не может не думать о таких своих свойствах, как рассудочность и доходящая до холодности, чуть ли не алгебраическая логика анализа процессов жизни, как резкая избирательность взгляда, отсекающего все непосредственно душевное, житейски случайное. Он не может не думать и о том, что его зрелое искусство имеет в себе все, чтобы непосредственно браться за самые первые, самые крупные вопросы уже собственно сегодняшнего бытия.

Жалакявичюс талантлив. Вот откуда неподдельная, незаемная самостоятельность успехов и неудач его работы. Работы, в которой видны точки роста художника, в которой нагляден естественный и потому радующий драматизм его исканий.

●

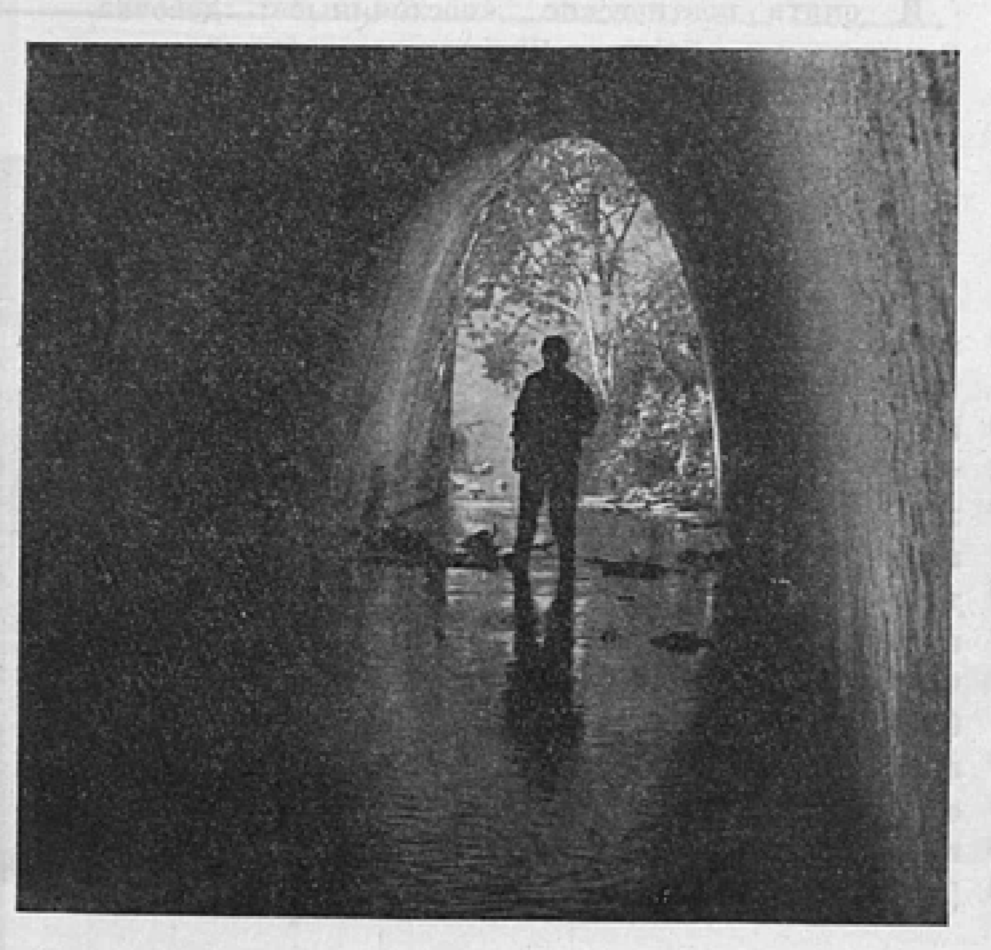
Рядом с властными, трагически напряженными, трудными чертами творческой личности Жалакявичюса художнический образ Арунаса Жебрюнаса кажется почти женственно мягким, мечтательно размытым, элегически уравновешенным.

Но нужно ли это «кажется»? Жебрюнас и на самом деле таков. Таков, однако с одним довольно существенным уточнением: эти его свойства естественны. Они непосредственны. Поэзия его картин — «Последнего выстрела» или «Последнего дня каникул» — обезоруживает своей открытой ясностью. Поэтому за Жебрюнаса не страшно, не неловко, когда он берет в руки такие опасные поэтические предметы, как лебедь, цветок, одинокий ребенок, ведь ему нет дела ни до умиления, ни до отвращения к этим от века постоянным элементам поэзии. Для него это никакие не «постоянные», а впервые и единственно существующие в мире ребенок, цветок, лебедь.

В «Живых героях» Жебрюнасу принадлежит лучшая из новелл — «Последний выстрел». Лучшей ее сделало то, что в ней есть это обезоруживающее своей доверительностью, не ведающее боязни обнародование души художника, которому просто не приходит на ум обезопасить себя, допустим, от упреков в сентиментальности.

В этом медленном, коротком и подробном фильме есть своя сила — это сила органичности. Девочка, цветы, лебедь. Девочка — маленькая, в светлом платье горохами. Цветок-одуванчик, потом много крупных одуванчиков, из которых она плетет венок. Лебедь — большой, почти ручной, он высиживает птенцов в плавучем гнезде. И бандит — он разорит лебединое гнездо и убьет девочку последней пулей

«Живые герои». Новелла «Последний выстрел»





«Живые герои». Новелла «Последний выстрел»

из своего отсыревшего в плавнях автомата в первые дни после войны.

Добро и зло? Светлое, чистое, неведающее — и усталое от бессмысленных убийств, потерявшее облик человеческий? Конечно, добро и зло. Но добро и зло п о э з и и. Не будь режиссер так целен в прозрачной, легкой символичности своей картины, не будь он так нравственно изящен в своем способе видеть и писать увиденное, фильм потерял бы все — и правду, и обаяние.

Жебрюнасу присущ редкий дар прямой поэтической зримости, поэтической вещественности. Жалакявичюсу остро нужны метафоры, иносказания, Жебрюнасу они не нужны. Он добивается, чтобы предмет в своей отдельности излучал бы поэтическую, образную энергию как бы сам по себе.

Архитектор и художник по образованию, Жебрюнас больше всего верит в смысловые, содержательные возможности световых, живописных, объемных соотношений: распределение тени и света, контраст плотной фактуры и воздушного рисунка, пропорции размеров фигур внутри одного кадрового пространства — он использует все это для непосредственного выражения поэтической мысли.

Вот сцена похорон. Мы не знаем, кто убит бандитом, чей гроб везут на остров, где уже стоят высокие, как мачты, литовские кресты. Но в черноте силуэтов лодок и согбенных женских фигур на них, в медленном, наискосок, ходе этих лодок по озеру, в холодном белом свете, лишающем кадр его глубины, — и молчание горя, для которого уже не осталось слез, и упорство.

Вот девочка и бандит рядом. До жестокости подробна, плотна лепка лица убийцы — и почти неразличимо светящееся, легкое лицо девочки.

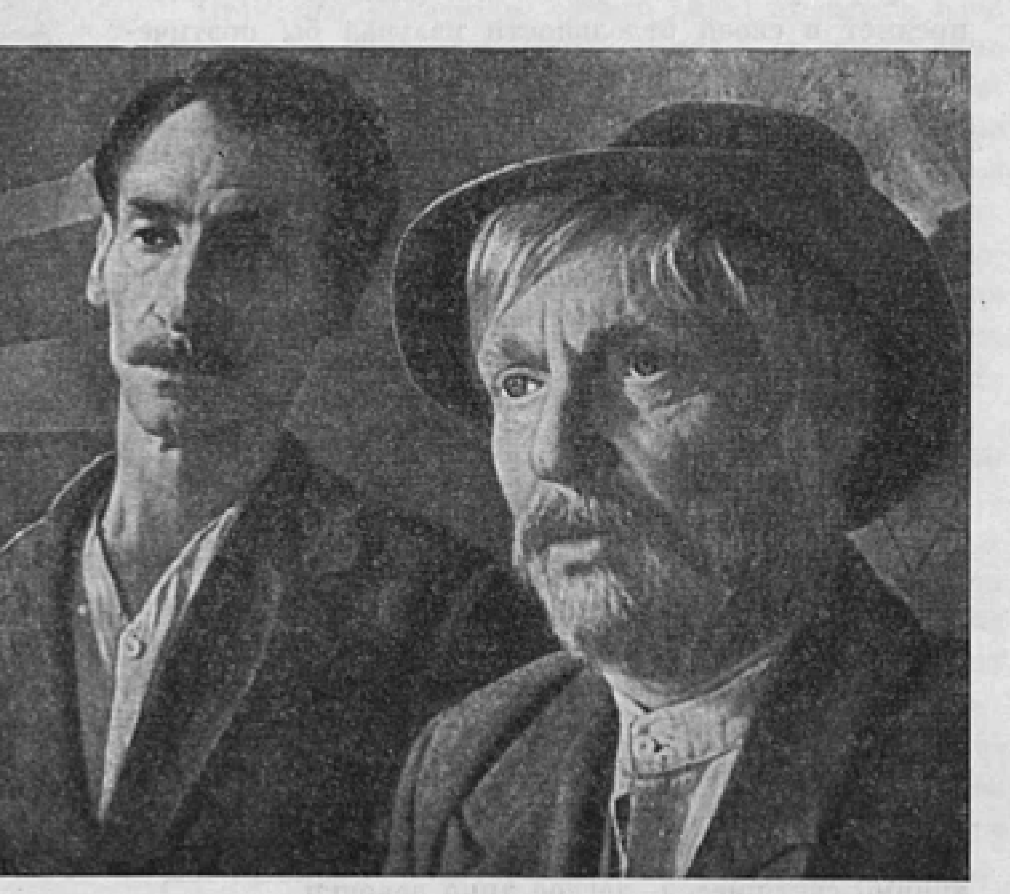
Вот последние кадры фильма: опять подробна, вещественна прорисовка фигуры бандита, захлебывающегося в гуще болотных трав, и отдалена, растворена воздухом и светом фигура ребенка.

В следующем за «Последним выстрелом» фильме «Канонада» Жебрюнас попытался искать пути к эпическому—его режиссерская живопись становится тут масштабней, в ней появляется напряженная, выкрупненная статуарность, приводящая на память ранние картины Де Сантиса или фильм Висконти «Земля дрожит».

Речь опять идет о началах жизни, и прежде всего о земле: жители далекой деревни, отрезанной от мира водой, предстают перед нами в момент мучительной паузы между уходом немцев и приходом наших. Надо пахать, а земля еще чья-то и ничья, надо пахать, а земля набита немецкими минами.

«Канонада» получилась фильмом дисгармоничным. Подвел сценарий, ненужно пояснительный, ненужно отяжеленный мелодраматическими подробностями. Неблизкой оказалась Жебрюнасу самая интонация этого жизненного материала — насыщенно бытового, взрывающегося прямыми действенными столкновениями героев. Поэтому не кажется случайным, что «Канонада», начатая одним Жебрюнасом, была закончена им в сотрудничестве с Раймондасом Вабаласом и вышла под двумя именами. Вабалас вскоре после этого выступил с интересным фильмом «Шаги в ночи». Режиссерская манера Вабаласа обнаруживает себя уже во многих

«К а н о н а д а»





«К а н о н а д а»

сценах «Канонады»: он работает уверенно, броско, подчас даже рискованно броско, любит трагическую парадоксальность жизненных ситуаций, решает их с заразительной, но несколько театральной нервной экспрессией. Жебрюнас и Вабалас довели картину до конца, но не то чтобы помешали друг другу, а пришли к какой-то «третьей манере», почти одинаково не близкой каждому из них...

И опять поэтические «постоянные»: девочка и море — третий фильм Жебрюнаса, который называется «Последний день каникул». Едва завершив работу над «Гамлетом», эту картину снял Ионас Грицюс.

●

Грицюс кончал операторский факультет ВГИКа вместе с Юсовым и Лавровым, Дербеневым, Пааташвили и Тодоровским. Уже сейчас можно уверенно сказать, что этот выпуск необычаен — по количеству талантов и по их удивляющему разнообразию. В наше кино пришла группа операторов мирового класса — блистательно профессиональных, творчески властных, идейно и художественно концепционных. К сожалению, почти все из них поначалу потеряли темп, потеряли время в ожидании работы или за случайной работой. Было такое и у Грицюса. Но, начиная все с тех же «Живых героев», он вот уже пять лет снимает много, ответственно и только по собственной творческой потребности. До «Гамлета» и «Последнего дня каникул» он

был оператором «Последнего выстрела», «Канонады», «Шагов в ночи». Теперь он впервые объединился с Жалакявичюсом — они вместе делают фильм «Медведи».

Искусство Грицюса примечательно прежде всего резкой определенностью художественного «тембра» — при богатстве интонаций. Ученик Андрея Москвина, ученик верный и убежденный, Грицюс уверовал прежде всего в силу рисующего света: съемки с движения, упоение ракурсами или короткофокусной оптикой — ко всему этому Грицюс решительно равнодушен. Пластика его кадра уравновешенна, ее напряженность скрытна, свет обобщен; это москвинский свет — внекадровый операторский свет, не привязанный к видимому для зрителя реальному источнику. Москвин учил его снимать, да позволено будет так выразиться, при свете разума, при свете, прежде всего осмысляющем то, что в кадре.

Грицюс работает с разными режиссерами. И каждый раз он остается Грицюсом, притом не за счет солирующего своеволия, а потому, что он с естественностью вбирает это чужое, органически его перерабатывает и только потом материализует. Грицюс снял очень разные фильмы, но ни один из них не кажется необязательным, неестественным на его рабочем пути.

«Гамлет» и «Последний день каникул». Короткий, весь снятый на натуре фильм Жебрюнаса — не отдых после громадного труда, после месяцев и месяцев, проведенных Грицюсом в сумрачных покоях Эльсинора. Когда смотришь эти фильмы подряд,



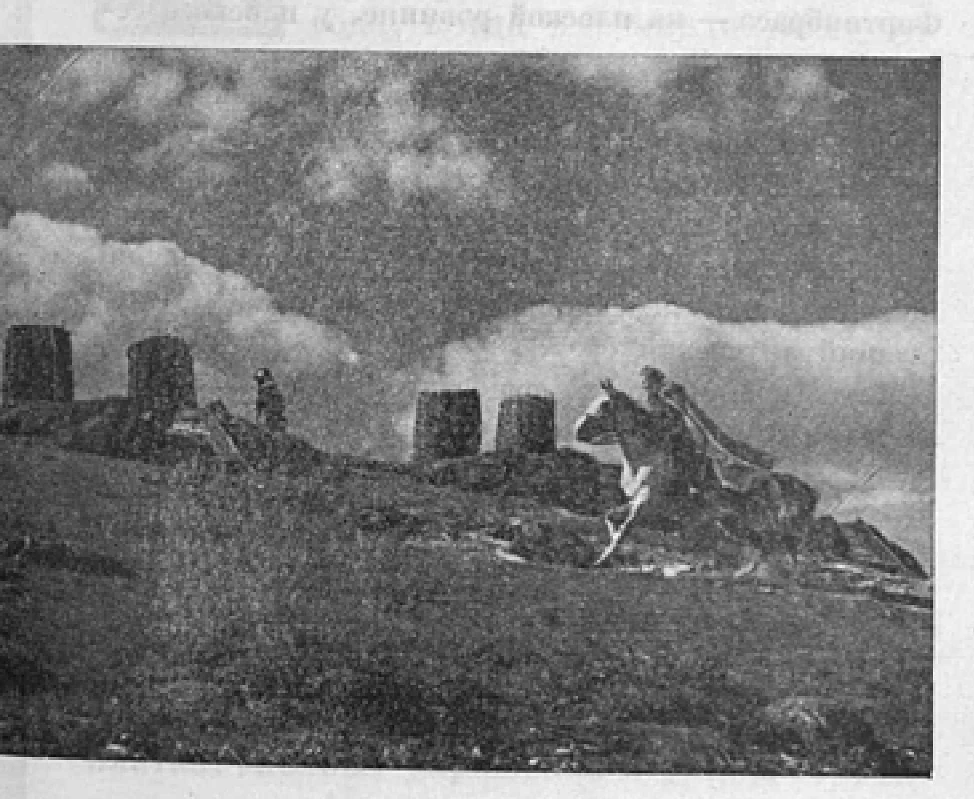
«Гамлет»

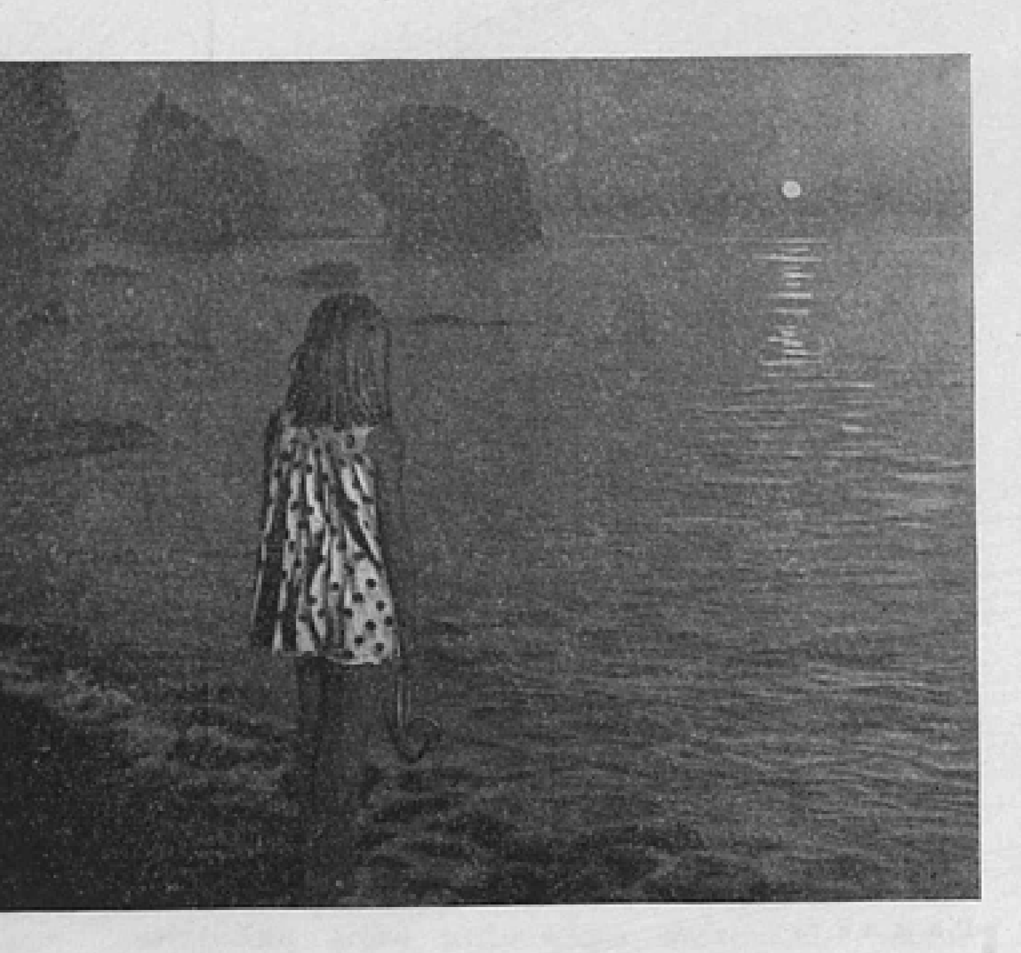
переживаешь двойное удивление: удивляет полное отсутствие инерции, казалось бы, такой естественной, если принять во внимание длительность и неисчерпаемые, поглощающие сложности съемок Шекспира, как удивляют и тончайшие внутренние связи этих его двух абсолютно несхожих работ. Ничто не перешло из картины в картину, потому что на съемках фильма Жебрюнаса Грицюс ни разу не был движим ни одним из тех творческих импульсов, которые вели его в фильме Козинцева. Но в работе над «Гамлетом» оператором была набрана высота, укрепилась его выверенная, умная страсть к осмыслению пропорций кадра, его высоты и глубины, сложной системы его планов.

Новелла Ю. Нагибина, по которой сделан фильм, способна расположить ее экранизаторов к умилению, к приятной художественной расслабленности. Если бы сюжет «Последнего дня каникул» достался не Жебрюнасу вместе с Грицюсом, фильм легко мог бы получиться инфантильным, одуряюще сладким, коротким и наставительно прямым по мысли. Но сосредоточенная, естественная в своей поэтичности мысль и манера режиссера, высокая, без позы, внятная и полнозвучная киноживопись оператора устранили эту близкую опасность. Их фильм получился строгим, потаенно значительным, чуть странным.

Маленькая детская история о радости последних летних дней у моря, в которых были и начальные, неосознанные душевные движения мальчика и девочки друг к другу; и первое в жизни предательство мальчика, который, заискивая перед компанией

«Гамлет»





«Последний день каникул»

юных пижонов, выдал им ее тайну, тайну отзывающихся на голос скал. Эта детская история, оставаясь самой собой, малой, но законной частью вошла в целый мир с его морем, небом, камнем. Ведь для героини фильма Вики ее обида, ее первая драма, пережитая с остротою ее десяти лет, тут же отступает, уходит: девочка сильна и горда, потому что с нею ее море, ее дельфины, ее старинный, подаренный дедом почтовый рожок. Так вместо прописи, вроде «поэзию жизни надо беречь, нельзя ее разменивать», фильм ищет и находит самую поэзию жизни.

Кажется, что формулой образности этой картины могло бы стать знаменитое определение: «море было большое». Большое море. Большое небо. Большие скалы. Мир фильма прежде всего велик, и в этом его главная красота. Грицюс все время сохраняет «крупность зрения», он обобщает, не отвлекаясь на подробности, не размениваясь на деталь, как бы она ни была хороша,— и в этом тоже уроки работы над «Гамлетом».

Камеру настроила резкая, сухая, необщительная красота степного восточного Крыма; и она смотрит на этот мир глазами этого мира — пристальными, лишенными восторженности.

Режиссерски-изобразительная мелодия фильма идет не от стиха, она идет от ритмически выверенной прозы — с ее назывательными перечислениями и скупостью ее определений, с ее закрытой интонацией.

Вот почему так хороши здесь именно медленные, ровные панорамы, именно «проза», вроде будки телефона-автомата у самого моря, каких-то бетонных конструкций на том же берегу или на платформах огромных грузовиков, уходящих по степной дороге.

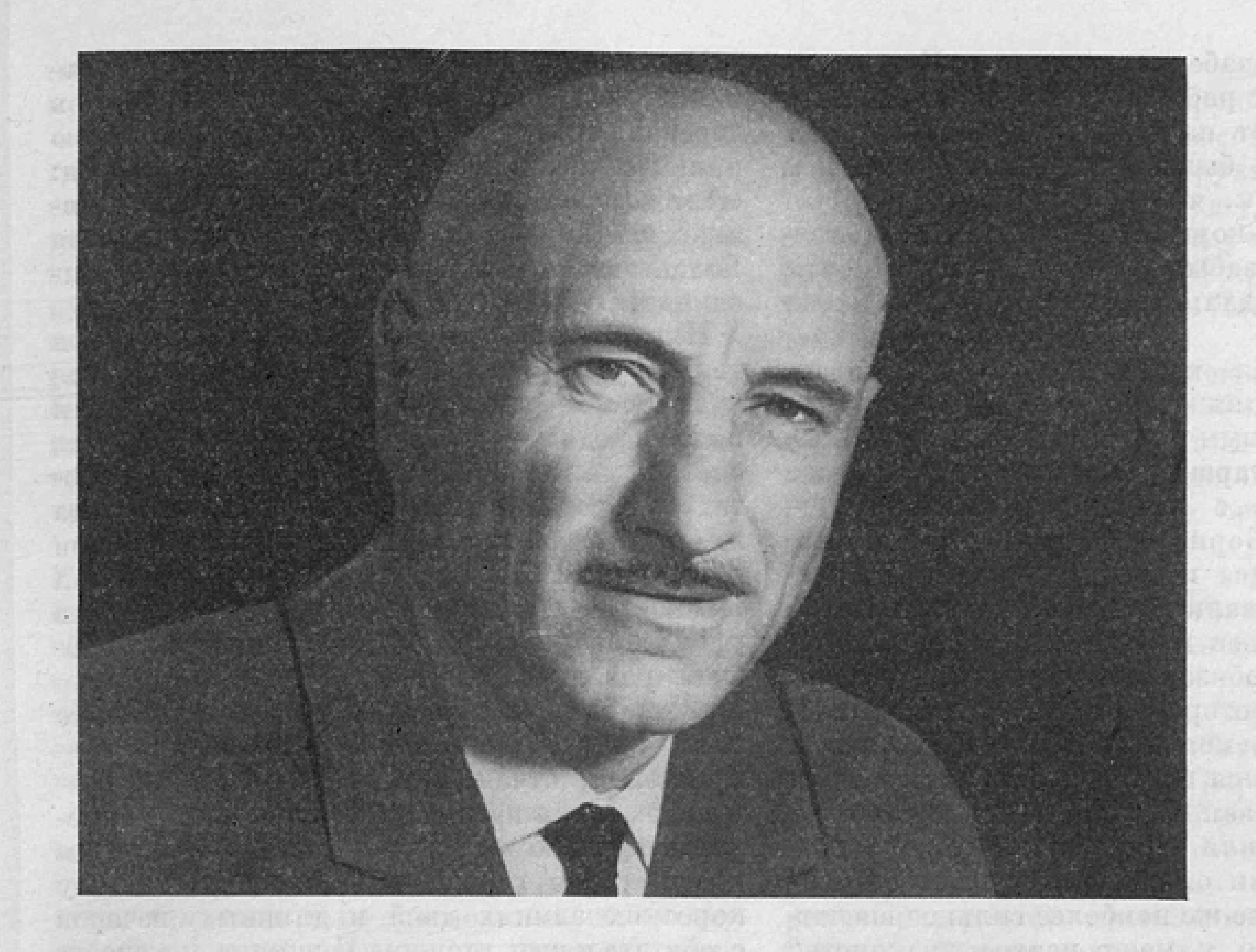
И удивительным образом в этой будке с выбитым стеклом, в этих бетонных штуковинах оказывается масса трудно расшифровываемой словами образной поэтической энергии. В них и зов далеких городов, и свидетельство разумного взрослого труда, и какая-то таинственность: девочка слушает трубку выключенного телефона, как слушают в раковине море, и она, эта трубка, звучит ей музыкой человеческих голосов, а бетонные арки повторяют своими линиями изгиб волны, изгиб игры дельфинов, изгиб старинного почтового рожка.

О свете в этом фильме хотелось бы писать отдельно. Вообще хотелось бы многое сказать о свете натурных съемок Грицюса, где оператору, прошедшему блистательную школу павильонных съемок Москвина, пришлось искать самому и находить свое.

Чистые, бледно-бессолнечные тона, никаких дымов, глубина кадра создается только соотношением планов: так было в эпизоде встречи принца Гамлета с обреченным на бессмысленные победы войском Фортинбраса — на плоской равнине, у плоского северного моря.

Теперь южное море: свет наполняет собою все, он словно материален, мир в нем един. Но везде, во всех картинах Грицюса его свет всегда имеет в себе что-то и от света Литвы. Он не придуман, он действительно существует — выкрупняющий предметы, приближающий дали, правдивый и нельстящий литовский свет.

Литовское кино тоже существует. Его есть за что любить. В него нужно верить.



О СЕБЕ, О СВОЕМ ИСКУССТВЕ

С. ГЕРАСИМОВ

Страницы автобиографии

Можно было бы начать рассказ о своей работе в искусстве с 1923 года, когда я семнадцатилетним пареньком приехал с Урала в Ленинград и, следуя смутным влечениям, решил заняться живописью. Я поступил в художественное училище, но тут же, как бы тайком от самого себя, подал заявление и в труппу экспериментального театра под руководством Всеволодского-Гернгросса. Театр этот искал себя в обрядовых спектаклях. Я был принят туда и несколько раз выступал на сцене или, точнее, арене, в окладистой бороде, исполняя молчаливую роль гостя в русской народной свадьбе. Это был мой дебют на актерском поприще.

Можно было бы начать рассказ о художественных попытках значительно ранее. Например, когда я в возрасте семи лет делал театр из опрокинутой табуретки, няниного платка, елочных украшений и фонаря с цветной бумагой. Правда, в то время я занимался также и химией: смешивал бертолетовую соль с углем и селитрой, выдумывая свой порох, и пугал взрывами домашних.

Тогда я жил на Урале, в деревне, точнее, на «заимке», неподалеку от Чебаркуля, на берегу прекрасного уральского озера вблизи Миасского завода. Теперь и Миасский завод и Чебаркуль стали городами и все там феноменально изменилось — только озеро осталось таким же, каким я помню его с самых малых лет. Там я провел годы детства — от рождения до тринадцати лет. И до сих пор впечатления эти из раннего деревенского опыта питают мои представления о естественной красоте мира.

Городские впечатления начались лет с восьми, когда меня отдали в школу в Екатеринбурге (теперь Свердловск). Там же первые годы я учился в реальном училище, а потом, переехав с семьей в Сибирь, продол-

жал свое безалаберное учение в Красноярске, деля его с работой, которую начал в четырнадцать лет на одном из красноярских заводов. Годы были трудные, голодные, и получилось так, что какое-то время я был единственным кормильцем в семье. И тогда я совсем забыл об искусстве — мечты мои не шли дальше сытного обеда и сна вдосталь.

Потом семья вернулась в Свердловск. Среди уральских и сибирских городов он всегда был первым в театральной и музыкальной жизни. Старшие мои братья давно уже были связаны с искусством: Владимир — архитектор, Борис — оперный певец. Поэтому разговоры и размышления об искусстве сопутствовали всей моей жизни в семье. Я любил братьев и, конечно, подражал им. Читал стихи, обязательно принимал участие в шарадах, которые любили разыгрывать в нашем доме, когда собиралась молодежь. А когда вернулся в Свердловск, естественно, стал завсегдатаем театра, не пропуская ни одного спектакля — ни оперного, ни драматического, ни оперетты, ни даже заезжего фарса. Но все же наиболее сильное впечатление оставило у меня первое знакомство с двумя спектаклями. Это было тогда, когда меня в первый раз привезли в город восьмилетним мальчиком.

Первый спектакль — «Евгений Онегин», опера, которая и по сей день доставляет мне наибольшее удовольствие. Второй спектакль был драматический — «Разбойники» Шиллера. Франца Моора играл гастролер, знаменитый в то время трагик А. Розен-Санин. Я и сейчас вижу его поразительное лицо, когда он держит перед собой зеркало, а потом в отчаянии разбивает его.

После спектакля я потерял сон и, обладая изрядной памятью, повторял наизусть куски яростных шиллеровских текстов, немыслимо гримасничал перед зеркалом, драпируясь в нянин платок.

Вспоминая детство, я должен рассказать о няне. Это была замечательная женщина, в свое время окончившая прогимназию, чем она очень гордилась. В годы детства она была для меня самым дорогим человеком на свете. Впрочем, такой она осталась и до конца своих дней (я похоронил ее в 1932 году). Она научила меня понимать природу. Ее отношение к миру было необыкновенно доброжелательным, хотя по темпераменту няня была вспыльчива до самозабвения.

Когда в двенадцать лет я в первый раз влюбился, то девочка, которая гостила у нас в деревне, почему-то сразу невзлюбившая мою няню, сказала в ответ на мои ухаживания: «Или я, или Наталья Евгеньевна!» Промучившись всю ночь, я утром ответил ей: «Наталья Евгеньевна...» Такова была сила моей привязанности.

Няня заменяла мне мать, хотя мать я также очень любил, как и всю свою остальную семью — трех братьев и сестру. Мать я видел редко — чтобы прокормить, обуть, одеть немалое семейство, она постоянно работала в городе; братья и сестра учились, отца же мы потеряли, когда мне было всего три года. Конечно, я его не помнил. Он работал инженером на Миасском заводе и утонул в уральской реке Лозьве во время геологической разведки.

И чем старше я становлюсь, тем отчетливее вижу каждый день своей детской жизни — приятелей, отчаянных деревенских мальчишек, рыбалки на прекрасных уральских озерах, шумную летнюю компанию, которая наезжала из города на каникулы, тишину коротких зимних дней и длинных вечеров с обязательным чтением Пушкина у керосиновой лампы под стук няниной швейной машинки.

Она учила меня рисовать. И может быть, следуя именно ее заветам, я отправился в Ленинград с твердым намерением стать живописцем. Но, глядя на соседние мольберты, вскоре же убедился, что дарование мое в живописи ничтожно малое и что влечет меня совсем в другую сторону. Вот тогда-то я и отправился в экспериментальный театр Всеволодского-Гернгросса.

В годы начала жизни очень короткие периоды вырастают в целые эпохи. Думаю, что вертелся я в экспериментальном театре не более полутора-двух месяцев, когда один из моих приятелей по художественному училищу Иван Дорер, отец ныне широко известного театрального художника, сказал мне однажды: «Хочешь, пойдем покувыркаемся?»

Я жил в столице уже не первый месяц и так как стеснялся своей провинциальной неосведомленности, то обычно не расспрашивал своих приятелей, что значит то или иное, а слепо шел за ними, имея в виду познать жизнь такой, какой она сама открывалась мне. Разумеется, что такие эксперименты не всегда были благоприятны для формирования моей натуры. Но на этот раз приглаше-

ние Дорера, собственно говоря, и решило мою судьбу.

Он привел меня на улицу Пролеткульта, 2, где в то время помещался ФЭКС — Фабрика эксцентрического актера, как позже расшифровали мне это загадочное словечко. Там на шестом этаже в большом зале действительно кувыркалось десятка два молодых людей моего возраста под руководством двух мэтров, старшим из которых был Леонид Трауберг — ему был 21 год, Григорию Козинцеву же едва стукнуло 18, хотя уже в то время авторитет его для всей этой шумной команды был абсолютно императивен.

Любопытно, что при первой же встрече Козинцев сообщил мне, что ФЭКС собирается ставить «Гамлета», и, бегло осмотрев меня, сообщил, что я подойду для главной роли, если сумею понять и принять принципы мастерской в искусстве. И тут же он мне их наскоро изложил на примере будущей постановки «Гамлета».

Мастерская решительно отрицала, ниспровергала и всячески уничтожала все ранее существовавшие формы театрального искусства, для чего в ее распоряжении имелся целый арсенал трещоток и свистков — для организации обструкций в академических театрах. Программа же была изложена в небольшой брошюре с заманчивой обложкой, где было крупными буквами набрано: «Алле-Гоп! Парад-Эксцентрика!»

А в качестве эпиграфа, помельче,—девиз мастерской: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей. Марк Твен».

В составлении этой программной брошюры принимали участие Леонид Трауберг, Григорий Козинцев, Сергей Юткевич, Георгий Крыжицкий и кто-то еще. «Гамлет» должен был явиться решительным ответом ФЭКСа на все академические постановки шекспировских трагедий.

Надо сказать, что душевное потрясение, которое я испытал при этом первом знакомстве, было почти непереносимым для моей натуры, сложившейся на основе пиетета перед великими именами. Но что-то во всем облике мастерской, ее мэтров и адептов влекло неотвратимо. И я сделал шаг от семейной традиции в прекрасное неизвестное. И погрузился в изучение фэксовской концепции «Гамлета». Модернизируя сюжет, мы порешили для начала, что король — отец Гамлета — останется жертвой коварного заговора и смерть придет к нему через ухо, но не при помощи старомодного яда, а благодаря телефонной трубке, в которую будет направлен электрический ток высокого напряжения. Так началась реконструкция «Гамлета».

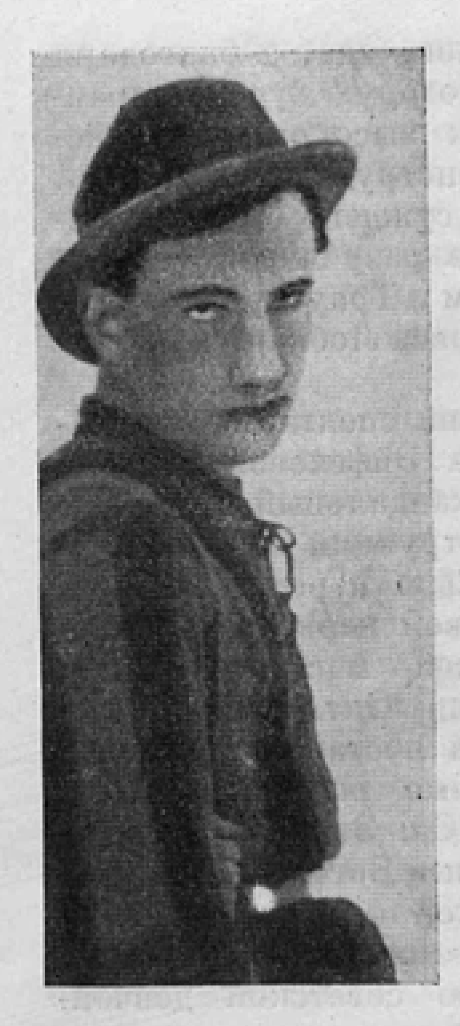
Спектаклю этому не суждено было осуществиться, хотя мы уже разучивали тексты, написанные Козинцевым и Траубергом в духе уголовных романов Мориса Леблана или Гастона Леру.

Сыграв свой последний спектакль под названием «Внешторг на Эйфелевой башне», имевший некоторый скандальный успех, и проведя несколько обструкций в Александринке, ФЭКС решительно перестроился на кинематограф, начав свой первый фильм по сценарию руководителей мастерской под названием «Похождения Октябрины». Молодые фэксовцы в этой постановке участия не принимали — главные роли исполняли основоположники ФЭКСа: Зинаида Тарховская, Сергей Мартинсон и Евгений Кумейко. Идейной сущностью этой первой кинематографической работы Козинцева и Трауберга являлось преимущество советской девчонки перед злоумышленными капиталистами различных рангов, проникшими в Советский Союз на предмет шпионской деятельности и ниспровержения существующего строя. Октябрину играла Тарховская, а оборотня-капиталиста под аллегорическим именем Кулидж Керзонович Пуанкаре — Сергей Мартинсон.

Я жалел, что не мог принять участия в этом поразительном фильме, исполненном с головокружительными трюками, являвшимися идейно-эстетическим принципом ФЭКСа.

Летом я отправился к себе на родину, где пугал маму и всех родственников ниспровергательскими рассуждениями об искусстве и демонстрацией различных акробатических приемов. Осенью я вернулся в Ленинград, обещая матери продолжать занятия живописью. И поначалу действительно покорно встал к мольберту. Но едва съехались фэксовцы, ноги понесли меня в мастерскую.

В то время мы перебрались в особняк на Гагаринской, доставшийся нам по наследству от купца Елисеева. Кроме гобеленов там сохранились какие-то остатки мебели и огромный красный ковер, который нам суждено было выбивать еженедельно в течение многих последующих лет жизни. На нем мы прошли весь курс обучения, где гимнастика, акробатика, бокс являлись непременным условием актерской науки.



Шпик («Мишки против Юденича», 1925)

Теоретическую часть обучения вел Леонид Трауберг. И надо отдать ему справедливость, делал он это с необыкновенным увлечением и мастерством, бескорыстно передавая нам все сведения в области литературы и искусства, которыми он сумел обзавестись к двадцати двум годам жизни. Григорий Козинцев вел главный предмет, который назывался «киножест». Критерием являлась математическая точность американского комического детектива, с полным освобождением актера от каких бы то ни было переживаний. Само слово «переживание» участниками мастерской произносилось с презрительными ужимками и сопровождалось громким хохотом.

Честными и нечестными способами мы добывали плакаты знаменитых детективных, гангстерских и приключенческих фильмов, которые в то время широко шли в кинотеатрах. Ими были увешаны все стены елисеевского особняка, и все, что разыгрывалось в его стенах, полностью соответствовало сути и духу этих многоцветных изображений свирепых героев с пистолетами в руках и белокурых красавиц в масках. Так начинался кинематограф, которому суждено было через десять лет предъявить трилогию о Максиме. При всем этом надо отдать справедливость Козинцеву и Траубергу, что сквозь эту младенческую барабанную дробь в первые же годы кинематографической жизни ФЭКСа стал пробиваться здравый смысл и пристальное внимание к своей поразительной эпохе, к своему удивительному государству.

Вскоре наступил перелом.

Он пришел в мастерскую в дни выхода на экран первого фильма С. Эйзенштейна «Стачка». Я никогда не забуду вечера, когда Козинцев, приехав из Москвы, собрал нас и как-то сосредоточенно и понуро проговорил:

— Вот видите ли, друзья, как вы знаете, мы с Траубергом были в Москве и видели там «Стачку» Эйзенштейна. И как-то стало ясно, что все, что мы с вами делаем здесь,— не более, чем детские затеи, которым в общем-то грош цена. Есть кое-что посерьезнее...

Но в то время когда мысль, опережая события, ставила перед нами какие-то первые барьеры сомнений, инерция еще двигала нас по старому пути. Был поставлен комический фильм «Мишки против Юденича», повествующий о битве пионера Мишки и дрессированного медведя с войсками Юденича. В нем я—дебютант—был квалифицирован в мастер-

Шулер («Шинель», 1926)



ской на амплуа злодея. В «Мишках» я исполнял роль шпиона, будучи облачен в полосатую футболку и черные узкие штаны с подтяжками, в черный котелок. В этом виде мне суждено было сниматься в течение всей зимы, несмотря на мороз. В том же положении оказались Полина Ронна и Андрей Костричкин, в будущем замечательный актер немого кинематографа.

Фильм этот первым экраном пошел в кинотеатре «Пчелка» на Лиговке. Надо сказать, что он отнял у нас много здоровья и сил. Подчиняясь железной дисциплине мастерской, слепо и безраздельно влюбленные в своих молодых шефов и в кинематограф, мы шли на любые, самые немыслимые трюки, буквально не щадя костей. И только в силу железного здоровья молодости выдюжили до следующей постановки, которой оказалась романтическая мелодрама по сценарию А. Пиотровского под названием «Чертово колесо».

Здесь от комической эксцентриады с прыжками в проходящие поезда, купанием в ледяной воде, утоплением шпионов в жидком тесте и т. д. мы перешли к созданию мелодрамы в духе гротеска, где наиболее натуральные характеры — молодого матроса с «Авроры» и ленинградской девчонки — выпали на долю Петра Соболевского и Людмилы Семеновой. Мне же предстояло исполнять роль главаря бандитской хазы — матерого проходимца, загадочного фокусника, под загадочным именем «Человек-вопрос».

Тогда впервые в ФЭКС пришел Андрей Москвин, замечательный советский оператор, разделивший затем все успехи Козинцева и Трауберга по созданию их крупнейших картин.

Все навыки, которыми мы гордились на занятиях «киножестом», навыки, призванные помочь нам в изображении феноменальных героев «Чертова колеса», где-то действительно помогли нам, но где-то обратились против нас, так как мера эксцентрических усилий и обострений, составлявшая предмет поиска на площадке, оказалась чрезмерной на пленке. И тут я испытал свое первое горчайшее разочарование, когда увидел, как безбожно я гримасничаю на крупных планах, как дергаю бровями, свирепо оскаливаюсь и выкатываю глаза. Все надо было пересматривать наново. Мы поняли это все сразу. И хотя у фильма был изрядный успех, чувство разочарования не проходило.



«Человек-вопрос» («Чертово колесо», 1926)

По принципу маятникообразного движения следующая картина «Братишка», посвященная истории молодого шофера, который восстановил из праха грузовик, получилась необыкновенно вялой и скучной. В этом фильме, где главным героем, по замыслу авторов, числился грузовик, который снимали мягко рисующей оптикой для придания лирического оттенка, я играл роль шофера, человека, тоже в общем плохого. Хотя чем он был плох, я сейчас объяснить, пожалуй, уже не смогу. Видимо, потому, что мне на роду было написано играть злодеев, я и тут по инерции играл злодея.



Медокс («СВД», 1927)

Но развитие жизни настойчиво возвращало всех нас, и прежде всего, разумеется, Козинцева и Трауберга, к рассуждению о значительности темы и сферы действия искусства. Так мы росли и, встречаясь с людьми искусства 20-х годов — среди которых были Кулешов и Эйзенштейн, Пудовкин и Маяковский, Олеша и Мейерхольд,— капля по капле набирались ума. В спорах и размышлениях, уступая безрассудную фронду росткам сильного и действенного искусства, мы подошли сперва к работе над гоголевской «Шинелью», а потом и к фильму о декабристах юга под названием «Союз великого дела» («СВД»).

Тогда начальником сценарного отдела «Ленфильма» был Юрий Тынянов. Надо сколько-нибудь знать этого прекрасного писателя и человека, чтобы понять, как многому он мог научить молодых художников. Именно тогда ФЭКСом был сделан решительный шаг от безрассудной эксцентриады к познавательному началу искусства. Именно тогда круг наших встреч в ФЭКСе необыкновенно расширился.

Лекции Трауберга вернули нас к всемирной классике. Мы взялись за Бальзака, Толстого и Стендаля, по-новому открывая для себя вершины мировой литературы. Тогда же в ФЭКС пришел Евгений Евгеньевич Еней — замечательный художник, первыми же своими работами определивший живописный строй не только фэксовских картин, но и всего довоенного «Ленфильма».

Это был период жадного узнавания верных эстетических ценностей, не подвластных времени, составляющих извечную гордость человеческой культуры. Быть может, все это пришло к нам позже, чем могло бы прийти, но не следует забывать, что мы росли и взрослели вместе со своей эпохой, вместе со своим новым социалистическим искусством, которое именно в эти годы пока еще инстинктивно намечало важнейшие пути своего развития. Поэтому легко рассмотреть в «СВД» черты мирискуснической, реставраторской эстетики, с ее влюбленностью в старинный предмет и интерьер, так же как легко уловить в следующем эстетическом шаге ФЭКСа поголовное увлечение французским импрессионизмом, так удобно слагавшимся с темой Второй империи и Парижской коммуны.

Мы словно бы пробегали путь к своему отечественному реализму, стремясь покрыть это расстояние в кратчайший срок за счет длительной задержки в начале пути.

Все менялось, все превращалось.

Менялись взгляды, оценки, интересы. Мы впервые открывали для себя поразительных артистов из старой плеяды Художественного театра или декорации Головина к лермонтовскому «Маскараду», продолжая весь жар души отдавать своим старым привязанностям — Маяковскому, Мейерхольду, Родченко, с любопытством наблюдая, как на наших глазах менялись и наши кумиры.

Всеобщность этого процесса символизировала собой развитие жизни в стране, рождение новой, небывалой еще в мире революционной культуры, которой предстояло сыграть огромную и непреходящую роль во всем развитии современной человеческой цивилизации.

Кинематограф знал уже к тому времени ошеломительный успех «Броненосца «Потемкин» и «Матери». Во время работы над «Новым Вавилоном» мы узнали еще одно имя — Александра Довженко, своими картинами сыгравшего решающую роль в моем эстетическом формировании. Мастерская в это время работала уже с перебоями — основное время расходовалось на постановку картин и подготовку к ним. И как-то однажды под вечер, сидя в небольшом зальце у себя на Гагаринской, все в том же елисеевском особняке, мы услышали за дверью прелюбопытный разговор.

Дело в том, что в 1927 году мы сочли возможным отдать половину помещения молодой, только что народившейся мастерской под не менее, чем ФЭКС, загадочным названием «Стумазит». Руководители мастерской — семнадцатилетние искатели Климентий Минц и Эжен Мюссар — объяснили нам, что слово это значит «Студия массовых зрелищ и театра». Ну что ж! «Стумазит» так «Стумазит»,— подумали мы, имея в виду оплачивать отныне только половину помещения. Но вскоре выяснилось, что «Стумазит» совершенно некредитоспособен. Более того, он занял в отношении ФЭКСа самую критическую позицию.

И вот, как я уже сказал, однажды вечером мы услышали за дверью следующий разговор между руководителями «Стумазита».

— Что такое современный ФЭКС? Собственно говоря, это совершенно переродившаяся школка! И если сейчас можно говорить о трубадурах академизма, так вот это как раз ФЭКС. И им пора дать настоящий бой, чтобы они знали свое место.

Вот как посмеялась над нами судьба! А мы слушали и тоже смеялись, хотя возрастное расстояние, разделявшее нас со «Стумазитом», исчислялось не более, чем в пять лет.

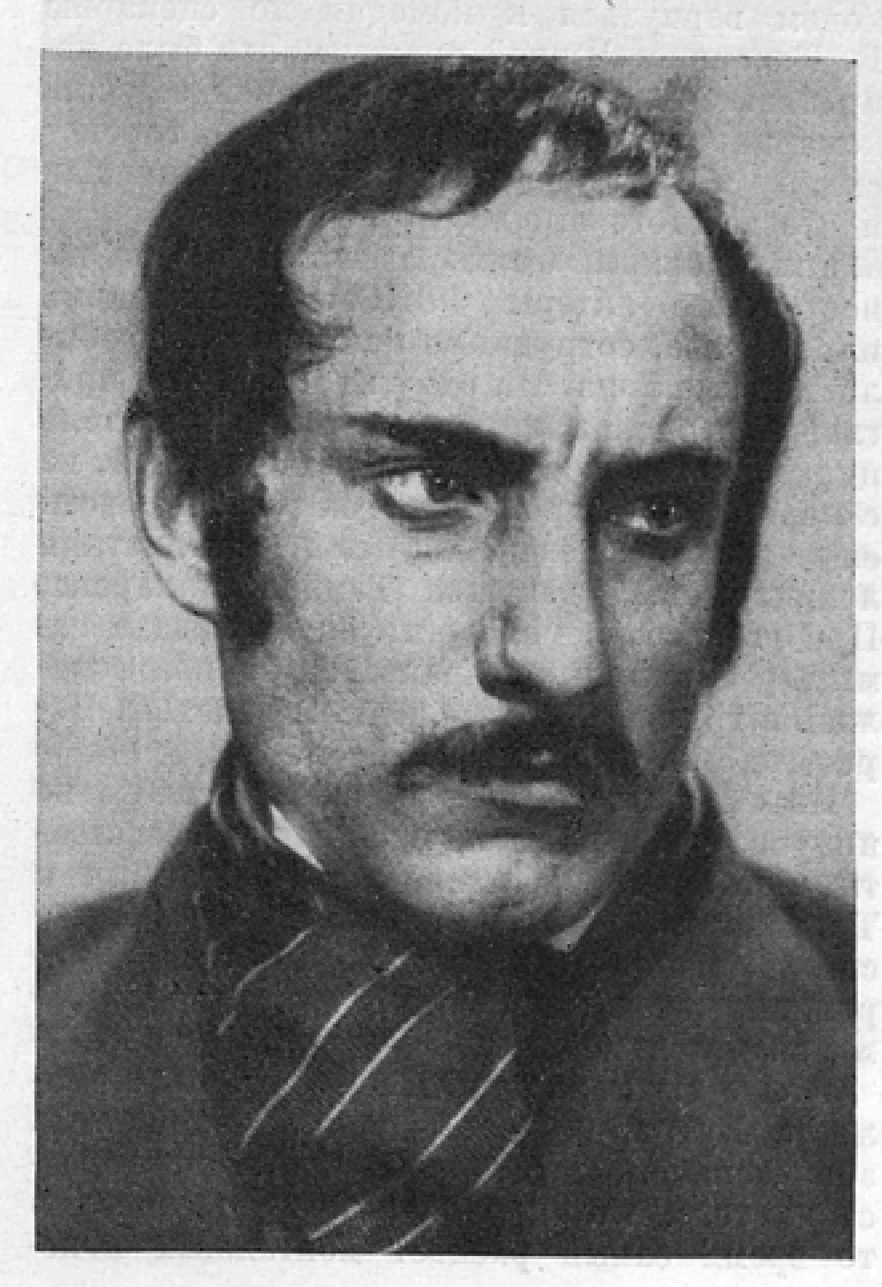
Как я уже сказал, фильм «СВД» определил очень значительный шаг в эстетических воззрениях ФЭКСа. Там я играл опасного человека по имени Медокс. Фигура историческая, но, разумеется, по-своему обработанная и в сценарии Тынянова и, тем более, в фильме Козинцева и Трауберга.

Следуя традиции ФЭКСа избегать грима, я отрастил тонкие иглообразные баки и в них щеголял по Ленинграду, пугая знакомых и незнакомых. Роль понравилась мне своей романтической сакраментальностью, и я стойко перенес все превратности сюжета, где



Меньшевик («Обломок империи», 1929)

Лутро («Новый Вавилон», 1929)



Медоксу предстояло погибнуть в затопленном монастырском подземелье от нашествия крыс.

Студия опубликовала объявление — «Требуются крысы в любом количестве», и вот на «Ленфильм» мальчишки и старухи натащили множество крыс. И съемка состоялась...

В декорацию подземелья, построенную Енеем, хлынула накопленная в специальном бассейне ледяная невская вода (дело происходило зимой), затем туда выпустили крыс. Но крысы не хотели уничтожать Медокса — они расползались, лезли по стенам. Помощники режиссера ловили их и швыряли обратно. Тогда, озлившись, животные действительно кинулись на меня. Это была расплата за элегантную роль с лосинами, треуголками, фраком с кружевными манжетами и лорнетом на серебряной цепочке.

Следующей большой работой ФЭКСа, как я уже сказал, был «Новый Вавилон». Но в промежутке между «СВД» и «Новым Вавилоном» Козинцев и Трауберг решили мимоходом вернуться к комедии по сценарию В. Каверина «Чужой пиджак». Это была непритязательная история о том, как заезжий командированный в маленьком городке спьяну и с угару в бане надел чужой пиджак и что из этого вышло.

Роли должны были разыграть все те же постоянные актеры ФЭКСа, воспитанники или, точнее, сотрудники мастерской. Но были и новые лица. На одну из ролей был приглашен Арнольд, широко известный деятель цирка, который дружил с нами чуть ли не с первых лет зарождения ФЭКСа, и совсем еще никому неведомая семнадцатилетняя ленинградская девушка Тамара Макарова. При всей своей молодости она обладала самым решительным характером и пользовалась в группе необыкновенным успехом. Через год она стала моей женой.

Из «Чужого пиджака» ничего путного не получилось. Его заканчивали уже ассистенты, постоянно работавшие с Козинцевым и Траубергом, Б. Шпис и О. Мильман. Но в своей семейной судьбе мы с Тамарой Федоровной, естественно, считаем этот фильм весьма значительной вехой.

В «Новом Вавилоне» я играл роль журналиста Лутро, роль, которая обещала быть значительной, но таковой не стала вследствие того, что кинематограф переживал в то время самый расцвет монтажных поисков и актер, в собственном значении слова, на некоторое время как бы перестал интересовать режиссуру, став одним из компонентов многосложной режиссерской партитуры. Именно тогда в мастерской наметился раскол, потому что актеры почувствовали всю зыбкость своей профессии. И меня, например, именно тогда отчетливо потянуло в режиссуру.

Козинцев и Трауберг не противились этим моим намерениям, и с их помощью я получил свой режиссерский дебют на «Ленфильме» совместно с С. Бартеневым, который тоже делал свою первую попытку в режиссуре, имея до этого только административный опыт. Вместе с ним мы взялись за постановку сценария под загадочным названием «Двадцать Маратов» писателя И. Скоринко. Это была довольно жидко замешанная история двадцати «сыновей полка». Правда, вскоре же по инициативе сценарного отдела — туда в то время пришел замечательный деятель литературы и театра, а затем и кинематографа Адриан Пиотровский — «Двадцать Маратов» были разжалованы в «Пять Маратов». Просмотрев сценарий, Пиотровский с добродушным юмором сказал: «Здесь и для пяти-то Маратов не найдется дела — куда уж там двадцать!»

Будучи патриотами ФЭКСа, мы вовлекли в эту постановку всех своих соратников и друзей. Там снимались и Костричкин, и Кузьмина, и Соболевский, и Магарилл, актеры, имевшие к тому времени уже изрядные имена. Но все равно это не спасло положения: картина получилась на редкость безликая и дрянная. Еще в процессе постановки Козинцев, взглянув на материал будущего фильма, сказал мне: «А у вас нет намерения немного подучиться режиссуре? Мы начинаем свой новый фильм «Одна». Там для вас и роль найдется, а заодно поработаете ассистентом».

Это меня абсолютно устраивало, так как, невзирая на успешное развитие своей кинематографической судьбы, я еще не успел освободиться от чувства самокритики, и мне было очевидно, что с наличным запасом режиссерских представлений дело не пойдет. И вот я оказался вновь в группе Козинцева и Трауберга в качестве исполнителя роли председателя сельсовета и старшего ассистента картины «Одна». Это был, пожалуй, один из самых интересных периодов моей кинематографической биографии.

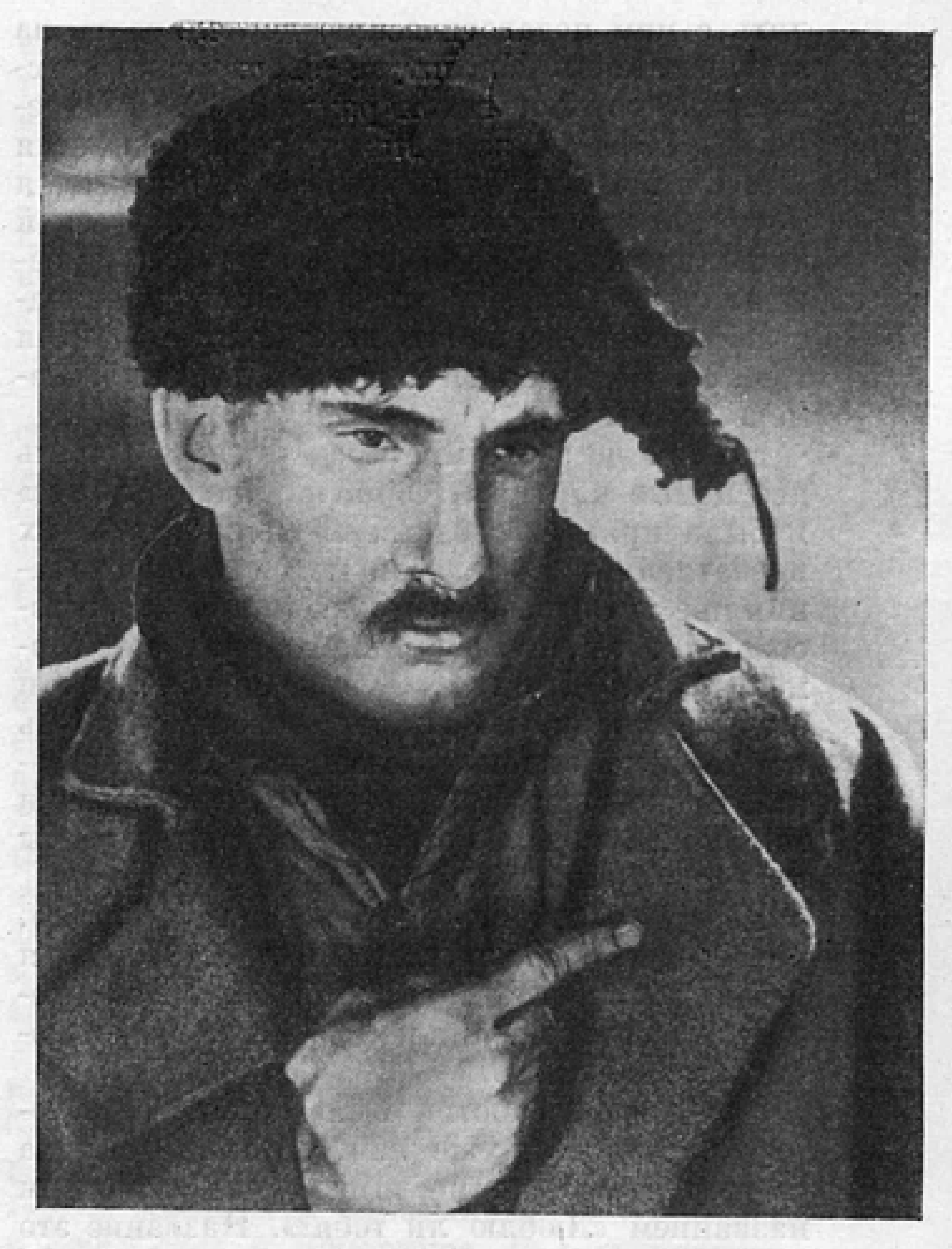
Шел тридцатый год, проводилась коллективизация, а нам предстояло снимать на Алтае, в районах, где веками устанавливался дремучий кержацкий быт. Мы прожили там больше года, так как работа затянулась из-за событий, непосредственно связанных с коллективизацией и сопротивлением кулачества. Дело доходило до самых ожесточенных схваток с перестрелкой из обрезов. Это помогло увидеть, да и не только увидеть, но и участвовать в одной из самых драматических страниц революционной перестройки деревни.

Все мы в то время стали всадниками. Съемки шли в разных районах области, мы перебирались караваном с места на место, открывая для себя необыкновенно суровую красоту этих ранее неизвестных нам районов родной земли. И все менялось в отвлеченном городском представлении о том, как в эти годы складывалась новая жизнь. Для меня это было как бы возвращением к любимым картинам детства. Тогда я был только свидетелем запутанной «взрослой» жизни, а теперь сам участвовал в ней. Но когда я играл председателя сельсовета, то пользовался для этого не только примерами окружающей меня жизни, но и воспоминаниями детства, которые позже помогли мне написать и поставить «Учителя».

В «Одной», в этом полузвуковом, полунемом фильме, где звук был использован сообразно с декларацией крупнейших советских режиссеров, заявлявших в те годы, что вторжение звука в кинематограф так же закономерно, как неестественно применение в Великом Немом человеческой речи, зазвучала музыка Шостаковича, но актеры еще молчали.

И все же именно в этой роли я впервые заговорил.

Дело в том, что во всех предыдущих работах ФЭКСа считалось зазорным говорить тексты, соответствующие содержанию роли. Мы просто шевелили губами, зная, что все равно артикуляция будет вырезана и на ее место встанет надпись, передающая разговорный текст. И вот в «Одной» я впервые почувствовал необходимость заговорить осмысленно, содержательно, по сути происходящих событий. Это проистекало из всей логики реалистического действия, диктовавшего реалистическое поведение актера. И без разговорного текста я просто не смог бы выразить задуманный характер медлительного, малограмотного деревенского бюрократа, характер, который я имел возможность наблюдать на разных ступенях развития с малых лет своей жизни.



Председатель сельсовета («О д н а», 1931)

И у меня появилась потребность в этом тексте, который, напомню, не был еще записан на пленку, чтобы определить всю степень правдивости тона роли, ее внутренней характерности. И как я был поражен, когда этот мой маленький секрет, по сути, решил успех всего предприятия — и роль была замечена среди иных именно по этому признаку. Я не ошибусь, если скажу, что все дальнейшие практические и теоретические поиски начались с этого простодушного открытия, в котором я увидел для себя решение множества терзавших меня вопросов.

Сразу же после окончания работы над фильмом «Одна» Козинцев предложил мне разде-

лить с ним педагогическую деятельность на киноотделении Института сценического искусства, которое годом раньше все мы, ученики ФЭКСа, закончили после слияния ФЭКСа и ИСИ. Таким образом, 1931 год я могу считать началом своей педагогической деятельности. Годом позже мастерская перешла под мое непосредственное руководство. Именно с ней я выступил через три года со своей первой звуковой картиной «Семеро смелых».

Но еще до этого мне предстояло поставить две немые картины. Одна называлась «Лес» и была прямым следствием моих алтайских впечатлений. Это совсем не была экранизация пьесы Островского — речь там шла о лесозаготовках, и сценарий мы написали совместно с И. Прутом. Нужно сказать, что и эта работа не могла дать сколько-нибудь ясные представления о моей готовности к режиссерскому труду, хотя друзья и сказали мне после первого просмотра фильма: «Ты знаешь, тут, пожалуй, что-то есть...»

Вероятно, это «что-то» шло от того малого, но истинного жизненного опыта, который я вынес из своего действенного и кратковременного возвращения к деревне во время постановки «Одной».

Следующей работой была комедия, которую я написал уже сам. Называлась она «Комедия брака», но вышла под странным названием «Люблю ли тебя?». Название это придумал руководивший в то время кинематографией Б. Шумяцкий, а так как авторитет его был для всех нас совершенно незыблем, то я и не думал усомниться в правомерности такого названия. Речь там шла о студенческой любви и студенческом браке — об истории отношений, ведомых мне по собственной судьбе. И кое-что там, по-видимому, удалось, потому что фильм имел относительно неплохой успех и у публики и у критики даже.

И вот наконец произошла встреча с совсем тогда еще молодым писателем Юрием Германом и комсомольцем-полярником Костей Званцевым, в свое время тоже учеником ФЭКСа. Маленькая книжка с историей его полярной зимовки послужила основой для сценария, который мы написали вместе с Германом и который вместе с замечательным кинематографическим художником Анатолием Босулаевым мы поставили в 1935 году. В 1936 году фильм был закончен и принес нам изрядный успех. На нем имеет смысл остановиться.

Мы делали «Семеро смелых», не мудрствуя лукаво, пользуясь опытом своей молодой мастерской, где в свое время обучались. Все исполнители главных ролей, за исключением Н. Боголюбова и И. Новосельцева,— наши студенты. Петру Алейникову было тогда всего 16 лет. Он пришел в мастерскую из детского дома, и роль Молибоги, маленького повара зимовки, пришлась ему как нельзя впору.

Мы жили в Заполярье чуть ли не целый год. Снимали и на Кольском полуострове, и на Рыбачьем, и на Кильдине. Жили дружной, веселой командой, словно бы и забыв о кинематографической профессии, как истинные полярники. И это помогло родиться той естественности тона и свободе поведения, которые и сделали успех этому фильму.

Как ни долго мы снимали в Заполярье, зимы нам все же не хватило, и для последних ледовых съемок пришлось взбираться на Эльбрус, хотя никто из нас никогда не был альпинистом. Но в те годы все было просто— и только такая отчаянная команда могла взгромоздиться на «Приют Одиннадцати» без всякой подготовки, с непривычки, буквально харкая кровью, и отснять все, что было предусмотрено, за три дня.

Я как сейчас помню Николая Боголюбова, который, отснявшись на день раньше, имел в виду любым способом вернуться в Москву к началу спектаклей в театре Мейерхольда, где он служил. Вижу его, закутанного в одеяло, прыгающего с камня на камень вниз, в долину, и всех нас в самых фантастических одеждах, провожающих его на холодном, туманном «Кругозоре».

Фильм «Семеро смелых» был решительной ставкой всей нашей группы. Когда художественный совет «Ленфильма» принимал картину, когда в зале вспыхнул свет и раздались первые аплодисменты товарищей, мы испытали такое душевное потрясение, какое уже никто из нас не испытывал с тех пор.

Фильм этот и сейчас появляется на экране и дает повод создателям его задуматься об удивительной судьбе кинематографиста. В самом деле, каждый из нас по собственной воле может сесть в зрительный зал перед экраном и прокрутить свои картины, которых каждый из нас сделал не так уж много, и вновь увидеть всю прожитую жизнь, исчисляемую фильмами.

Я никогда не думал о себе как о режиссере молодежной темы, но логикой вещей, будучи в то время молодым человеком, вновь и вновь

возвращался к жизни своих сверстников. Следующей работой был фильм «Комсомольск». Он начался с заявки москвичей З. Маркиной и М. Витухновского на сценарий о стройке молодежного города на Амуре. Для написания сценария мы вчетвером (с нами еще поехал Н. Кладо, которого я пригласил ассистентом на эту постановку) отправились на место действия.

Меня, естественно, влекло на Дальний Восток, который в те времена был центром индустриального наступления. И надо сказать, что впечатления от этого удивительного города — наспех построенных шалашей и самозабвенных энтузиастов-строителей — превзошло все наши ожидания. Я слышал о Комсомольске от А. Фадеева и А. Довженко, которые уже побывали там двумя годами раньше, но надо было своими глазами увидеть обширность пейзажа, огромность реки и простодушное геройство молодых поселенцев, чтобы понять размеры темы, ее поэтическое существо. Там мне привелось познакомиться с Блюхером и Крутовым. Эти встречи и разговоры, разумеется, никогда в жизни не уйдут из памяти.

Для меня Дальний Восток представлял особое значение еще и потому, что с ним были связаны рассказы Фадеева, которого к тому времени я понимал как своего первейшего и главнейшего друга, учившего меня понимать жизнь, революцию, партию и свой человеческий и художнический долг.

Удалось ли нам сделать то, что мы хотели сделать в этой картине? Нет, конечно. Где-то расплылся сюжет, где-то хребет его прогнулся под грузом непосредственных впечатлений и заданной «шпионской» конструкции. И все же я люблю эту картину, потому что в ней есть куски непосредственно и верно отражающие жизнь этого удивительного города в самом начале его существования. И потому что в этой картине раскрылось много новых молодых артистов нашей мастерской, понимавших предмет своего искусства, то есть своего молодого современника, со всей искренностью и натуральностью. К этому времени, естественно, расширились и упрочились мои представления о режиссуре как призвании и профессии.И для меня окончательно сформировалась потребность в авторской режиссуре. Следующей картиной на этом пути стал «Учитель», о сюжете которого я подумывал уже давно. По сложившейся привычке я рассказывал его своим друзьям еще во время постановки «Комсомольска», тут же на ходу отыскивая все новые и новые варианты сюжета, пока он не сформировался окончательно.

Написалась эта вещь тотчас же по возвращении в Ленинград, как-то очень быстро, незаметно даже. И мне не хотелось ее отделывать, исправлять и дополнять: как вышла, так я ее и поставил.

Эта картина наиболее непосредственно связана с моими деревенскими впечатлениями. Там есть персонажи, целиком выхваченные из моего уральского детства, и я люблю этот фильм, пожалуй, больше всех своих работ. Все там для меня слитно с тем началом самостоятельной жизни, когда мир вокруг меня по молодости лет казался весь необыкновенно цельным, ясным, добрым, всем своим светом и теплом повернутым ко мне. И я нарочно сохранил в этом фильме и уральский диалект с его забавными смягчениями и едва заметным оканием, и одежду, и убранство домов с добела выскобленными полами, обязательными сундуками под накидкой, целыми веерами семейных фотографий на стенах, бальзаминами и геранью на окнах.

Я проявлял истинное тиранство в отношении всех своих сотрудников по этой картине. Сам рисовал художнику интерьеры, планировку их, вспоминая те дома, где я жил или гостил в деревнях Сарафановой и Малковой, в Кундровах и Чебаркуле. В воспроизведении картин детства я был дотошен до мелочей. И частушки восстанавливал по памяти, и кадриль, которую в наших местах почему-то обязательно танцевали в глубоких галошах, так же как в Калининской области танцуют ее почему-то в валенках, невзирая на жаркие летние вечера.

Однако при всей нашей упоенной увлеченности работой над «Учителем» судьба картины была непростой. В то время в кинематографе главенствовали совсем иные тенденции. Именно в те годы необыкновенно успешного развития нашего киноискусства и, в частности, студии «Ленфильм» наиболее значительный успех сопутствовал картинам, посвященным истории революции и гражданской войны. И это было естественно и закономерно. Попытка же обратиться к современности наталкивалась на немалые трудности, вследствие того что найти сколько-нибудь выразительную форму для повседневного труда и жизни людей 30-х годов не удавалось.

И я помню, как в Подмосковье, где я снимал «Учителя», приехал директор студии Н. Лотышев, человек очень расположенный к режиссерам, любезный, осторожный в суждениях, и, приехав, пригласил меня для секретной дружеской беседы. Застенчиво улыбаясь, он сказал мне:

— Дорогой Сергей Аполинариевич, просмотрел я, голубчик, ваш материал. Ведь не получается. Простите меня, дорогой, ничего не получается... Как говорится, ни формы, ни содержания. Лица нет, то есть, ну, никакого лица нет! Вся эта ваша деревенская история, прямо как из окошка хаты. Смотрите, голубчик, чтобы нам с вами не шлепнуться как следует с этой вашей затеей... Я, конечно, не хочу вас обескураживать, не хочу говорить под руку, но просто по-братски почел своим долгом предупредить, что впечатление пока самое унылое.

Каждый режиссер знает в своем труде горькие минуты. Может быть, самой горькой минутой бывает тот неизбежный грозный просмотр, когда, собрав вчерне картину, он, режиссер, заросший многодневной бородой, спускается из монтажной в просмотровый зал и видит там весь свой коллектив, притаившийся по углам. Гаснет свет — и фильм распластывается на экране, как на столе вивисектора.

Затаив дыхание, стесняясь друг друга, люди смотрят на дело рук своих, где все еще не сшито, не склеено, где все распадается, вязнет, тянется. И когда просмотр приходит к своему неизбежному концу и в зале вновь вспыхивает свет, первые минуты молчания ужасны. Тут надо найти в себе мужество, чтобы встать, неестественно улыбнуться и, бодро потирая руки, сказать: «Ничего, братцы, ничего! Сейчас всем надо выспаться, а дня через три у нас будет картина». Хотя никакой веры в это чудо нет ни у кого из присутствующих и менее всего у самого режиссера.

Но мужество профессии как раз заключается в том, что после глухого, мертвецкого спасительного сна приходит весь запас здравого смысла, до звона в ушах напрягается жила внутренней дисциплины, и режиссер в меру сил и отпущенного ему дарования все же совершает необходимое чудо. И толковый директор студии в это время не подходит к нему, зная, что сейчас решается судьба и фильма, и студийного плана, и добрая репутация всего студийного коллектива.

На «Учителе» это горестное осознание тщетности затраченных усилий, как видите, пришло несколько раньше — еще в процессе съемок. Разумеется, я ни слова не сказал коллективу о беседе, проведенной с директором студии. И, раздираемый сомнениями, дотянул все же съемку до конца. А затем предстояло выстроить фильм по тому принципу, который мне казался единственно верным, то есть рассказать историю своих героев во всей своеобычности их такого незатейливого, не эффектного жизненного обихода, со всей видимой банальностью драматических коллизий, историей семейных отношений, неравной любви и постепенного вызревания натур. Короче, со всем повествовательным арсеналом, на котором строится многие и многие годы беллетристическая литература и который для кинематографа явился, по-видимому, совершенно дерзкой попыткой.

И опять, когда я в первый раз показал уже законченный и перезаписанный фильм самым близким своим друзьям и прежде всего Г. М. Козинцеву и когда он, какой-то озадаченный,

«Учитель», 1939



раздумчивый, вышел вместе со мной из зала и помолчал, стоя в коридоре, прежде чем обернуть меня к себе и сказать: «Послушайте, Сереженька, это же прекрасно»,— я испытал такое натяжение нервов, какого позже уже не испытывал никогда. Во всяком случае, не испытывал по поводу сдачи собственных картин, разве что по поводу экзаменационных показов в своей учебной мастерской.

Я вспомнил сейчас эту такую важную для меня фразу Козинцева не потому, что она сама по себе определила истинную оценку картины, которую я продолжаю считать лучшей своей работой за все годы жизни, а потому, что в этот момент определились окончательно все наши отношения с Козинцевым— режиссером, учителем и другом. Определились потому, что он, человек совершенно иной культуры, совершенно иного вкуса, совсем иных эстетических устремлений, способен был понять в этой, разумеется, далеко не прекрасной, далеко не совершенной работе ее истинное содержание, которое было мне дороже всего. Он уловил в ней признаки жизни и тем бесконечно приблизил себя ко мне, открывшись мне какой-то новой своей человеческой стороной, начисто свободной от городского снобизма и эстетической предвзятости. Быть может, именно в этот момент для меня открылся важнейший принцип жизни в искусстве — научиться любить иное, не свойственное тебе, научиться понимать и ценить то, что ты сам не умеешь да и не хочешь делать. Не из этого ли рождается истинное содружество художников, основополагающее развитие и расцвет искусства в то время, как всякая нетерпимость к художественному разнообразию, стремление унифицировать мир по образу и подобию своему, представляют начало застоя, скуки, гибели искусства.

В 1940 году мне предстояло поставить первую свою экранизацию — фильм «Маскарад» по одноименной драме Лермонтова. Решение поставить «Маскарад» едва ли можно считать случайностью. Многие годы со сцены Александринского театра не сходила знаменитая постановка В. Мейерхольда все с тем же исполнителем роли Арбенина— Ю. М. Юрьевым. Я много раз видел «Маскарад», который поразил меня еще в те дни, когда по традиции ФЭКСа мы должны были подойти к такому спектаклю со всем пафосом ниспровергательства. И все же



На сессии Верховного Совета РСФСР

даже в те времена секреты гениального лермонтовского текста и расчетливый блеск мейерхольдовской постановки пронизывали меня до дрожи. Но Арбенина я представлял себе иным. И вот наступила пора попробовать свои силы над «Маскарадом».

Фильм этот был приурочен к юбилейной дате—100-летию со дня смерти М. Ю. Лермонтова. Мы торопились с постановкой. Превосходный ленфильмовский художник С. Мейнкин построил нам анфиладу арбенинского дома, по соседству — игорный зал, где начинается действие. Кое-что мы вынесли на натуру и, снимая буквально без перерыва, закончили фильм за три с половиной месяца.

Как известно, на роль Арбенина я пригласил Н. Мордвинова. Едва ли за такой короткий срок, который оставался у нас для выполнения работы, мы могли бы хоть сколько-нибудь сблизиться, столковаться, если бы не стихи Лермонтова и неоценимая помощь в раскрытии и расшифровке их Бориса Эйхенбаума, тонкого знатока лермонтовского творчества, человека необыкновенно нежной и чистой души.

Работая с Мордвиновым как режиссер, я моментами испытывал жгучую ревность, так как где-то в подсознании сам мечтал о роли Арбенина. Но мне предстояло в этой картине сыграть другую роль — Неизвестного. Это произошло совершенно случайно. Роль была предназначена для моего старого друга по ФЭКСу Олега Жакова. И он уже

начал играть Неизвестного. Мы сняли с ним две-три небольшие молчаливые сцены. Но вот наступила пора чтения стихов. Первой такой сценой оказалась сцена в маскараде, когда Неизвестный делает Арбенину свое грозное прорицание.

Массовка собралась и была уже отрепетирована, а Жаков все ходит, кутаясь в домино, где-то в стороне, как бы собираясь с мыслями и готовясь к решительному штурму роли.

Наконец ждать стало уже невозможно. Я позвал его в павильон. Жаков вошел в сцену как-то боком, косясь на Арбенина. И молчал дольше, чем это можно было оправдать художественной необходимостью.

— Ну, брат,— сказал я, теряя остатки терпения,— может быть, уж начнем?

— Да-да,— сказал Жаков.— Да-да... Минутку погоди.— И быстро вышел из павильона.

Массовка была отпущена на некоторое время. Затем через полчаса опять все собрались. Я попросил пригласить Жакова. Он вошел каким-то необыкновенно решительным шагом, и вместо того чтобы направиться в павильон, подошел ко мне близко, вплотную и сказал с виноватой и горестной улыбкой:

— Не могу, брат. Не получается. Не выходят у меня стихи. Никогда я их, проклятых, не любил! И вот сейчас читаю, и сам не верю. Убого, ничтожно...

Надо знать Жакова, чтобы представить себе, как все это происходило. Он безнадежно крутил головой, отмахивался от стихов, как от божьего проклятия.

— Нет, брат, и не проси! И ни к чему это все...

Зная его немыслимую скромность, я сопротивлялся как мог этому неожиданному решению, но на этот раз Жаков был совершенно неумолим.

— Слушай, сыграй сам,— сказал он решительно, снимая с себя домино.— Ну, ейбогу, у тебя выйдет!

Отступать было некуда — и я решил послушаться Жакова и сыграть эту роль. В гримерной мне наспех тупой бритвой сняли усы, наспех сделали грим, я одел костюм Жакова и вышел играть, начав роль сразу со знаменитого текста, кончавшегося фразой: «Несчастье будет с вами в эту ночь».

Теперь мне предстояло в жалком бритом виде предстать перед Макаровой. На счастье, она была в Москве, но когда-нибудь это все же должно было произойти. И когда Тамара приехала, я не пошел ее встречать, отправился на студию, где для смягчения удара гример наклеил мне временные усы наподобие моих натуральных. Так я и проходил в них целый день, подготавливая Тамару к неизбежной потере.

А за обедом снял усы. Впечатление было ужасающее.

Мы закончили «Маскарад» в субботу, 21 июня 1941 года.

А на другой день, в воскресенье, в 12 часов была назначена официальная сдача фильма в просмотровом зале студии лермонтовской юбилейной комиссии, во главе которой стоял А. А. Жданов. Естественно, что все мы собрались загодя.

Наступило двенадцать часов, четверть первого — никто из комиссии не появлялся. Но вот в половине первого кто-то из ленфильмовцев, запыхавшись, заглянул в переполненный зал:

— Товарищи, выходите все во двор. Сейчас по радио будет правительственное сообщение.

И через несколько минут все мы, собравшиеся во дворе «Ленфильма», услышали о том, что началась война.

Как и у всех людей нашей страны, в эти первые минуты душевное потрясение было необыкновенно. Хотя в последние месяцы все понимали, что схватка с фашизмом становится неизбежной, что трагические события нарастают, все же, когда это свершилось, когда мы услышали, что гитлеровские самолеты бомбили наши города Минск, Севастополь, это не укладывалось в сознании. Ломались все соизмерения и масштабы событий, интересов — начинался иной счет времени, иной счет обязанностям. Начиналась совершенно иная жизнь...

В первый день мы как-то даже забыли про картину. Но потом все же, по решению дирекции, отправились в Москву, чтобы сдать ее Комитету кинематографии. Но и в Москве было совсем уж не до того. По-моему, фильм даже никто и не просмотрел, кроме М. И. Ромма, который был в то время начальником Главного управления по производству художественных фильмов. Мы сидели с ним вдвоем в просмотровом зале, и обоим нам было необыкновенно странно смотреть на экран, где протекала жизнь словно бы в каком-то совсем ином измерении.

После просмотра Ромм молча пожал мне руку, потом мы поехали к нему обедать, а вечером он со мной поехал в Ленинград с тем, чтобы как-то определить дальнейшую судьбу «Ленфильма». События развертывались таким образом, что предстояла, по-видимому, срочная эвакуация студии на Восток.

На пути в Ленинград, в Бологом, мы попали под первую бомбежку. Поезд, норовя уйти от немецких самолетов, маневрировал на путях. Не обстрелянные еще пассажиры выбегали из вагонов, не зная, как следует вести себя в подобных случаях. И некоторые так и не успели вернуться обратно, когда поезд, вдруг развив с места максимальную скорость, ушел со станции. Не доезжая до Любани, он остановился. Пассажиры выскакивали из вагонов, направляясь куда-то вправо. А там уже собралась толпа вокруг упавшего полусожженного «юнкерса». Молча смотрели люди на разбитую машину, вокруг которой ходили наши зенитчики, на черные кресты и свастики на желтом брюхе самолета, на трех убитых немецких летчиков, лежавших тут же неподалеку... Это было первое и вследствие этого наиболее прямое и сильное впечатление от войны, шагнувшей прямо в глубь страны.

Потом все молча пошли к вагонам, и поезд без всяких сигналов двинулся дальше.

В Ленинграде все окна были заклеены полосками бумаги, и от этого город удивительно изменился. Стояла небывалая для Ленинграда жара. Мы с Роммом шли пешком до самого дома и, по-моему, всю дорогу молчали. Каждому было о чем подумать в эти дни.

Предстояло решить судьбу. И мы с Тамарой с этой целью встретились с М. Калатозовым, с которым нас на «Ленфильме» соединяла давнишняя и крепкая дружба. Тамара сказала:

— Я никуда не поеду из Ленинграда. Я здесь родилась, прожила всю жизнь и никуда не поеду.

И это стало решением.

Мы отправились в Смольный и заявили о своем намерении остаться. После недолгого собеседования было принято решение оставить нас в Политическом управлении фронта. И тут же нам поручили написать воззвание к ленинградцам. Мы заперлись в одном из пустых кабинетов Смольного и энергично принялись за работу. Часа через два мы принесли воззвание секретарю горкома Шумилову. Он прочитал воззвание, понес куда-то на согласование, потом вернулся и сказал:

— Нет, надо еще поработать. Например, вы начинаете воззвание: «Ленинградцы, к оружию!» Это прекрасно, конечно, но дело в том, что для всех ленинградцев оружия далеко не хватает. Надо начать как-то иначе.

Так наступила для нас военная пора.

13 августа 1941 года мы с Тамарой вступили в партию.

Наряду с работой в ПУ фронта мы, по рекомендации А. Жданова, принялись за постановку фильма о военном Ленинграде. Сценарий писали втроем — М. Калатозов, М. Блейман и я. А Тамара, пока писался сценарий и шла подготовка к съемкам, пошла работать в военный госпиталь сестрой.

Поначалу фильм назывался «Ленинградцы», а позже вышел на экран под названием «Непобедимые». Роли в нем исполняли Тамара Макарова, Борис Бабочкин, Борис Блинов, Александр Хвыля. Мы проводили съемки от случая к случаю, когда позволяли время и обстановка на улицах города. В то время началась уже беспрерывная бомбардировка, а еще немного позже — систематический артиллерийский обстрел. Жизнь с каждым днем становилась все труднее. С каждым новым блокадным днем трагически обострялся голод. Наступала блокадная зима.

7 ноября мы решили сходить к себе на квартиру. Проходя мимо кинотеатра «Молния», что на Петроградской стороне, еще издалека увидели около одного из домов толпившийся народ. Поначалу показалось, что после бомбардировки работает спасательная команда. Но когда подошли ближе, увидели, что ленинградцы столпились возле кинотеатра «Молния», где на дверях была вывешена маленькая, написанная от руки афишка: «Сегодня новый художественный фильм «Маскарад».

Мы вошли. Сели среди усталых, сумрачных людей. Погас свет, и началась картина, которую мы, собственно говоря, видели на публике в первый раз.

Дважды сеанс прерывался сиреной воздушной тревоги. Механик открывал окошко и спрашивал у публики:

— Ну как? Пойдете в убежище или дальше крутить будем?

— Крути дальше! — слышались голоса.

И сеанс продолжался. Когда же дело дошло до столкновения Арбенина с Неизвестным



Полковник С. Герасимов, директор ЦСДФ, в Праге (1945)

и прозвучали слова: «Несчастье будет с вами в эту ночь», сидевшая рядом со мной худая девушка сказала:

— Ну, это уж слишком!

Отсняв в Ленинграде сцены «Непобедимых», мы для завершения фильма были отправлены в Ташкент и Алма-Ату, где к осени 1942 года и закончили работу. Затем всем съемочным коллективом в октябре 1942 года мы вновь вернулись в Ленинград.

Своей квартиры, собственно говоря, уже ни у кого не было — все вымерзло за минувшую зиму. И жили мы в «Астории», как приезжие люди. Наступила вторая блокадная зима. В ванне настыл лед, в номере температура не поднималась выше нуля. Голод и холод давно стали нормой существования. Но к тому времени Ленинград выработал в себе ту меру феноменальной стойкости, которая сделала его легендарным. Люди научились жить и работать в совершенно нечеловеческих условиях, когда обстрел прекращался для того, чтобы началась бомбежка, а бомбежка — для того, чтобы начался обстрел.

Блокадная жизнь стала бытом, и не удивляли уже надписи на южной стороне улицы, что эта сторона обстреливается.

Эти страницы биографии едва ли можно считать чисто кинематографическими, чего вправе ожидать читатель от режиссерского жизнеописания. Но, право же, я не способен сколько-нибудь серьезно восстановить историю жизни в искусстве, отбросив или проскочив этот важнейший период в моей человеческой судьбе.

В самом конце 1942 года Комитетом кинематографии мы были вызваны в Москву, где, сдав окончательно завершенный фильм «Непобедимые», вернулись к кинематографической работе уже на студии «Мосфильм». Там я поставил картину «Большая земля», посвященную жизни эвакуированного на Урал Кировского завода. В этой картине есть сцены, которые по сей день мне дороги своей достоверностью. И, по своему разумению и вкусу, я считаю работу Тамары Макаровой в этом фильме лучшей из ее работ.

По окончании «Большой земли» я получил совершенно неожиданно для себя должностное назначение — стал заместителем председателя Комитета кинематографии по военной хронике. Одновременно мне были присвоены функции директора Центральной киностудии документальных фильмов. Опять надо было начинать все сначала, так как до этого дня я к документальной кинематографии относился как рядовой зритель. Предстояло понять и полюбить ее. Дело упрощалось тем, что для каждого из нас в общем-то помимо войны не могло быть никакой иной жизни. И ленинградский опыт, разумеется, в огромной степени помог мне найти свое место в этом очень сложном и своеобразном искусстве.

Этот период жизни и работы требует специального описания. Было множество встреч, разъездов, разнообразных и многозначительных жизненных открытий. Достаточно сказать, что мне пришлось руководить съемками на Ялтинской, а затем и на Потсдамской конференциях, видеть поверженный Берлин, освобожденные Будапешт, Вену и Прагу. С той поры я не могу отделить для себя художественный кинематограф от документального и по велению сердца в последующие годы не раз с удовольствием возвращался к документальному искусству.

И все же первой крупной постановкой после окончания войны был художественный игровой фильм, который я поставил по знаменитому роману А. Фадеева «Молодая гвардия». История этой постановки тесно связана с работой в Институте кинематографии.

Педагогическую работу в Ленинграде я вел до первого дня войны. Последний ленинградский набор успел пройти только два курса — помешала война. Все студенты буквально на второй день ушли на фронт. И почти все погибли. А были среди них отличные, одаренные ребята.

В Москве я начал работать в институте в 1944 году, а в 1946 на третьем курсе мы, по собственной инициативе, приступили к работе в своей мастерской над еще не оконченными главами романа Фадеева. Он знал об этой затее и охотно передавал мне по дружбе куски рукописи, которые мы тут же начинали репетировать.

И так к середине 1946 года выстроилась вся композиция.

Вместе с Фадеевым мы просматривали сцены прямо в мастерской, и он сам утверждал исполнителей. Кое-что поменял. Так, именно он определил на роль Любы Шевцовой Инну Макарову. И решение это к нему пришло после того, как он увидел ее в школьной постановке «Кармен» Проспера Мериме. Она играла главную роль, и после просмотра Фадеев решительно определил:

— Так вот она же и есть Любка Шевцова! Уж не знаю, такая ли была Кармен, но что Любка была именно такой, смею тебя заверить.

И вопрос был решен.

Мы вынесли этот репетиционный киноспектакль на подмостки Театра киноактера, где он был сыгран сперва на малой сцене, а после неожиданного успеха у московских зрителей был перенесен на большую сцену, где игрался вплоть до самого начала съемок фильма. Потом мы вместе с привлеченными для постановки студентами режиссерской группы нашей объединенной режиссерско-актерской мастерской перебрались в Краснодон, где, собственно говоря, и сняли всю эту двухсерийную картину.

Это было счастливейшее время. Такой слитности и увлеченности молодого коллектива со времени «Семеро смелых» я не помню. Да это и понятно, так как все участники работы были связаны с только что закончившейся войной самым неразрывным образом. Все видели ее глаза в глаза. Почти все парни побывали на фронте, вернулись с ранениями и орденами. Несмотря на юные годы, война стала их бытом — и ничего не нужно было воображать. Надо было только вспоминать.

Но прежде чем эта картина увидела своего зрителя, ей привелось выдержать немало испытаний. Первая редакция фильма была забракована и послужила началом для пересмотра концепции не только фильма, но и самого романа, несмотря на то что роман и поставленный по нему Н. Охлопковым спектакль были уже отмечены Сталинской премией. И однако именно фильм, где я стремился сохранить каждую страницу книги, включая наиболее драматические сцены, такие, как сцена эвакуации или провала краснодонского подполья,— именно фильм послужил поводом для пересмотра книги. Об этом я немало горевал, так как менее всего хотел этой своей дотошностью экранизации подвести под удар любимый роман и его такого дорогого мне автора.

И все же это случилось.

Мы были сурово раскритикованы и взялись за переделку: я — фильма, Фадеев — романа. И только уже в 1948 году вторая редакция предстала на суд зрителя.

С «Молодой гвардией» в кинематограф вошла целая группа молодых актеров и режиссеров. Это И. Макарова, Л. Шагалова, К. Лучко, Н. Мордюкова, М. Крепкогорская, А. и М. Ивановы, затем В. Иванов, С. Гурзо, Б. Битюков, Г. Романов, Г. Юматов, В. Тихонов, Е. Моргунов, Г. Мгеладзе, С. Бондарчук, позже выступивший как первоклассный режиссер. И режиссеры — тоже ученики нашей мастерской во ВГИКе: В. Беляев, С. Самсонов, М. Бегалин, Т. Лиознова, Ю. Егоров, Н. Розанцев, Ю. Победоносцев и другие.

С годами ритм профессиональной жизни менялся, и я уже измерял время не столько

Т. Макарова, мать Олега Кошевого и С. Герасимов на съемках «*Молодой гвардии*»



выпуском новых картин, сколько выпуском новых учеников. Мастерская во ВГИКе стала для меня, пожалуй, первым делом жизни. Именно это помогло не оставаться бездейственным, когда кинематограф наш в силу целого ряда многосложных причин стал выпускать все меньше и меньше картин. Трудовое время делилось в те годы между институтом и разнообразной общественной работой, главным образом участием в движении за мир, которое к концу 40-х годов получило самое широкое развитие.

Именно тогда, весной 1949 года, вместе с А. Фадеевым, Д. Шостаковичем, М. Чиаурели, П. Павленко и академиком А. Опариным мы в первый раз выехали в Соединенные Штаты для участия в американском конгрессе сторонников мира. А осенью того же года мне предстояло принять участие в делегации, направленной во главе с А. Фадеевым в Китай на торжества по поводу провозглашения Китайской Народной Республики. Там я остался, чтобы сделать фильм «Освобожденный Китай». Эта работа отняла у меня почти полтора года и могла бы тоже послужить поводом для самостоятельной главы.

Вернулся я к художественному кинематографу только в 1952 году, поставив фильм «Сельский врач» по сценарию Марии Смирновой. Фильм этот невольно послужил началом для обширной дискуссии вокруг так называемой теории бесконфликтности. Поводом стала статья Н. Вирты, который, благожелательно оценив фильм, выдвинул идею, что в искусстве приближающегося коммунизма, по-видимому, отойдет в историю извечный конфликт между добром и злом и что его сменит соревнование хорошего с прекрасным.

Очевидно, автор этой прекраснодушной концепции и не предполагал, что это его высказывание породит такой обширный отзвук. Но так произошло. И не потому, разумеется, что появились в печати некие сформулированные соображения по поводу главнейших признаков содержания и предназначения социалистического искусства, но и потому, что необходимость в прояснении этого вопроса буквально летала в воздухе и требовался любой катализатор для того, чтобы произошла необходимая реакция. Именно таким катализатором и послужила статья Н. Вирты.

Критическая мысль на всех уровнях вынуждена была продискутировать этот вопрос и установить, что конфликты, движущие прежде всего жизнь и только вслед за ней драматургию, не придумываются по воле автора в той или иной обостренности и что они являются непосредственным выражением законов революционного развития жизни, где новое, нарождающееся неизбежно будет сталкиваться со старым, отживающим. И говорить, таким образом, всерьез о произвольном сгущении или ослаблении конфликтов по меньшей мере неисторично.

Тут, разумеется, в результате маятникообразного движения, столь свойственного развитию жизни, тотчас же наметились неизбежные перегибы: в романах и повестях, в пьесах и сценариях. Все стали кричать друг на друга, гневаться, топать ногами, имея в виду таким образом опровергнуть теорию бесконфликтности. Но, разумеется, обсуждая суть поднятого вопроса, менее всего имели в виду апологию семейных скандалов и повсеместной склоки. Правда, этот период всеобщей борьбы с бесконфликтностью коснулся кинематографа в наименьшей степени, потому что картин делалось, как я уже сказал, очень мало и почти все они без исключения относились к более или менее отдаленной истории, обращались к судьбам царей и полководцев.

После «Сельского врача» я четыре года не входил в павильон, занимаясь исключительно Институтом кинематографии. И только уже после XX съезда партии приступил к своей следующей постановке — экранизации любимого романа М. Шолохова «Тихий Дон». Должен оговориться, что решение это подготавливалось не днями и не месяцами. Достаточно сказать, что в первый раз я предложил экранизацию «Тихого Дона» еще в 1939 году, сразу после «Учителя». Но тогда мне было сказано, что едва ли имеет смысл экранизировать роман, который при всех своих достоинствах выводит на первый план судьбу Григория Мелехова, человека без дороги, по сути, обреченного историей.

На этот раз я получил согласие на экранизацию и вместе со своим коллективом со всей жадностью принялся за работу. В этом коротком очерке невозможно сколько-нибудь подробно рассказать историю подготовки этой работы и осуществления ее. Она продолжалась более двух лет и при всей сложности дала участникам этого трехсерийного фильма огромное наслаждение. Мы имели дело с первоклассной литературой, где



На съемке фильма «Сельский врач»

каждый характер, каждая черта его были не только продуманы и высмотрены в самой гуще жизни, но и выстраданы автором, как личная судьба. Вот здесь уж не возникал вопрос о «подогревании» жизненного материала средствами искусственного обострения конфликтов. Гигантский исторический конфликт лежал в недрах самой истории, которую нам предстояло воплотить со страниц этого удивительного романа.

Главнейший вопрос возник при подборе людей для исполнения главных, да и второстепенных ролей этого необыкновенно населенного сочинения. Как и всегда, немалую помощь оказал здесь не только коллектив, работавший со мной и ранее из года в год,— оператор В. Раппопорт, художник Б. Дуленков, директор Я. Светозаров, но и ученики мастерской ВГИКа. Над сценарием, написание которого Шолохов доверил мне, помогал работать Ю. Кавтарадзе, на съемках — А. Салтыков, Р. и Ю. Григорьевы, Ф. Давлатян и Л. Мирский. Помогал коллектив также и в поисках и подготовке к съемкам множества исполнителей. Была составлена гигантская картотека кандидатур на исполнение самых различных ролей — от царя Николая II до кучера в доме Листницких, но у нас не было еще ни Григория, ни Аксиньи.

Наконец, по решению Шолохова, среди множества кандидатур на роль Аксиньи была утверждена Элина Быстрицкая. А Мелехова все не было и не было...

Само собой разумеется, что прежде всего мы начали поиски на Дону — в Ростове, в станицах. Попадались люди, похожие по темпераменту, но совсем непригодные по внешности, или наоборот. Слитного, цельного образа Григория Мелехова, так скульптурно, точно выписанного Шолоховым, никак не находилось.

И вот, когда мы готовы были уже согласиться на одну в высшей степени приблизительную кандидатуру, случай подсобил нам.

Мы проводили пробную съемку для артиста Игоря Дмитриева, который намечался на роль Евгения Листницкого. Войдя в павильон, я мельком оглядел полутемный блиндаж, где за столом сидели офицеры, и между прочим обратил внимание на одного из них, еще совсем не сопоставляя его облик с обликом Григория Мелехова. Но очень сильные глаза заставили приглядеться к актеру повнимательнее. Я ждал, когда он заговорит. И, пожалуй, голос-то как раз и решил дело. Это был артист П. Глебов, зашедший на студию мимоходом, с намерением посниматься в эпизоде.

Я попросил ассистентов загримировать его Мелеховым. Это вызвало некоторое не-



Во время съемок фильма «Сельский врач»





На съемках «Тихого Дона»

доумение, но так как положение было критическим и мы пробовали самые различные варианты, то никто не стал возражать. В то время пробы актеров на роль Григория проводились по две-три в день.

По-видимому, я и сам не очень-то верил в этот эксперимент, потому что на другой день совершенно забыл об этой своей просьбе.

И вот утром, придя на студию, я увидел идущего ко мне по коридору Григория Мелехова. Очевидно, в процессе гримировки и одевания артиста ассистенты, костюмеры, гример все больше убеждались в успехе этой затеи. Они теснились позади Глебова, с откровенным любопытством ожидая, какое впечатление произведет на меня этот новый Мелехов. Впечатление было чрезвычайным. Он был похож необыкновенно на того самого Григория Мелехова, который встает со страниц романа для каждого мало-мальски пытливого и заинтересованного читателя. Может быть, здесь сыграли роль иллюстрации, которые постепенно, в различных изданиях сложили облик Мелехова, как если бы это был исторический персонаж.

Процесс создания всякого фильма интересен весь — от начала до конца, но, может быть, самое интересное в нем даже не съемка, а прилаживание актера к роли, поиски совпадений актера-человека с образом. Тут-то и лежит начало художественного успеха. Нам предстояло убедиться в способности Глебова не только найти и обыграть внешнее сходство, но и отыскать в себе все многообразие противоречивых мелеховских черт. Мы закрылись с ним вдвоем в комнате, и Глебов приступил к чтению шолоховского текста.

«Есть! — думал я.— Есть Мелехов! Если в интонации еще не все точно, то главное он понимает. Понимает и добродушие, и иронию, и свирепость, и скорбь»...

Но ликовать было рано — предстояло еще показать нашего нового Григория Мелехова М. Шолохову. И когда пробы были отсняты и мы сели с Шолоховым в просмотровом за-

ле, то после первых же кадров, не желая томить коллектив, Михаил Александрович с необыкновенной легкостью сказал:

— Он. Он живой и есть.

Вот тогда — уже с легкой душой — мы приступили к съемкам.

И опять, как во времена «Семеро смелых», или «Комсомольска», или «Молодой гвардии», мы выбрались на места событий — на Дон и Северный Донец. Выстроили там, на хуторе Дичинском, где, к слову сказать, в свое время Преображенская и Правов снимали немую версию «Тихого Дона», дома Мелеховых, Коршуновых, Астаховых, Кошевых, хуторскую церковь. Тут же неподалеку Дуленков поставил усадьбу Листницких со всеми службами. И пошла казачья жизнь!

Молодым казакам предстояло снова сесть на коней, о которых они уже порядком позабыли, надев современные пиджаки и шляпы. Во время подготовки кавалерийских сцен старые казаки корили молодых трактористов и комбайнеров, стыдили их, кивая на актеров и прежде всего на П. Глебова, который к тому времени успел срастись с конем, как истый казачина.

Сейчас, когда все это позади, мы спрашиваем себя: трудная ли это была работа? Да, наверное, нелегкая, если вспомнить, что надо было воссоздать казачью конницу, окопы первой мировой войны, сцены в Петербурге, на станциях железных дорог, в Закарпатье, в казачьих станицах. И все же легкая! Потому что вся она была интересной для всех ее участников, интересной с начала до конца. Не было ни одной пустой сцены, где режиссеру приходится мучительно думать — как извлечь из пустоты нечто, как высечь из мякины живую искру, что еще так часто случается в повседневном кинематографе.

И вот наступила пора, когда мы повезли первые две серии «Тихого Дона» к Шолохову в Вешенскую. Из Ростова полетели на самолете — была весна, распутица. Сели неподалеку от станицы, прямо в чистом поле, за огородами.

А когда добрались до станичной площади, увидали картину необыкновенную. Станица буквально переполнилась людьми всех возрастов. Съезжались целыми семьями, толпились вокруг станичного клуба. Просмотры должны были проходить круглосуточно — столько собралось народу, желающего посмотреть «Тихий Дон». В битком набитом просмотровом зале все новые и новые зрители смотрели фильм, а на улице, прямо на площади, обсуждали.

Каждая новая работа завершалась встречей со зрителями. Но должен сказать, что ничего подобного по обширности встречи, по живости и приметливой остроте зрительских выступлений мы никогда не переживали до этой поры.

Три дня мы жили среди героев своего фильма, спали по два, по три часа. О чем только не переговорили, ну и пировали, конечно.

В апреле 1958 года сдали третью серию, и надо было начинать думать о новой работе. По замыслу это была история генерала Пау-



На съемках фильма «Люди и звери»





Лукино Висконти и С. Герасимов

люса, которую я, между прочим, рассказывал Шолохову и которую он одобрил с восторгом. Это должна была быть совместная постановка с ГДР, но ей не суждено было осуществиться. Я начал работать над фильмом «Люди и звери».

Началом этой картины послужило партийное собрание во ВГИКе, где один из педагогов восстанавливался в партии. Он был в немецком плену, побывал в гитлеровских лагерях и после скитаний по разным странам вернулся на родину.

При всей безыскусственности и простоте рассказа он произвел на нас очень сильное впечатление. Тамара Федоровна в ту же ночь последовательно записала весь рассказ и задумалась о его возможной экранизации. И вот через несколько недель она положила мне на стол свое либретто, где история человека, потерявшего родину, переплеталась с историей ленинградской блокады, где ведомые нам судьбы послужили прототипом жизни героев фильма. Желание написать сценарий по этим материалам возникло у меня сейчас же, но я еще не был уверен, что сам буду ставить его.

Однако уже в процессе написания мне стало очевидно, что это и есть моя следующая работа. И когда я закончил сценарий, то уже отчетливо представлял себе, как разойдутся роли, имея в виду учеников нашей мастерской.

И опять предстояли поиски исполнителя главной роли. И опять помог случай.

Отрывки из сценария публиковались в печати. Однажды, как отклик на эти публикации, пришло письмо из Минска от актера театра имени Янки Купалы Николая Еременко. Он просил предоставить ему пробы на роль героя фильма Павлова, объясняя это тем, что его собственная судьба поразительно совпадает с историей жизни Павлова. Разумеется, мы вызвали его. Так же как и в случае с Глебовым, при первом же знакомстве, едва пожав руку совершенно неведомому мне ранее человеку, которого только однажды я видел в Минске в одном из спектаклей, я увидел в нем единственного и лучшего исполнителя роли Павлова. И больше никого не стал искать на эту роль.

Буквально на другой день мы начали работу с Николаем Еременко. Должен сказать, что я не разочаровался в нем ни на минуту — налицо было опять то же счастливое совпадение человеческой натуры и роли, которое, на мой взгляд, единственное подготавливает успех всей работы в целом.

Следуя традиции, мы снимали эту картину опять-таки на местах событий — Германию снимали в Германии, Латинскую Америку — на Кубе, Запорожье — в Запорожье и Севастополь — в Севастополе. И везде сцены, предусмотренные сценарием, обрастали новыми событиями, новыми людьми, потому что к этому времени для меня игровой кинематограф все больше и больше сближался с документальным. Все больше интересовала жизнь и все меньше беллетристический вымысел.

Вот, собственно, и все. Сейчас мы начинаем новый фильм под названием «Сад и весна» или «Журналист». Я до сих пор еще не решил, под каким названием выйдет эта картина (если нам удастся сделать ее так, как хочется) к своему зрителю.

«Журналист» — потому что это история молодого журналиста, который, проходя свои жизненные университеты, из скороспелого всезнайки становится человеком своего времени, своего общества, своей идеи.

«Сад и весна» — потому что мир представляется мне садом, а переживаемое время — весной человечества. Может быть, еще совсем ранней весной, когда возможны холода, а рядом с первой свежей травой еще лежит грязный снег. Название это, правда, заимствовано у писателя Мир Аммана. Эта книга сказок, написанная в прошлом столетии,

тоже играет свою роль в сценарии и фильме.

Как всегда, эта новая работа мне кажется самой важной и значительной работой в жизни. Ну а как же иначе может быть у художника? Если нет этой веры в свою сегодняшнюю работу, так не стоит за нее и браться.

Написав все это и бегло просмотрев, я убедился в том, что почти ничего не сумел рассказать о том, что прожито, пережито и передумано и что, по-видимому, и составляет существо каждой биографии. Но жизнь при всей своей горестной краткости менее всего похожа на анкету. Я попытался промерить ее картинами, хотя каждая картина являлась результатом множества размышлений, встреч, споров, столкновений, оценок и переоценок. Но здесь требуются совсем иной масштаб, другие способы изложения, а главное — тот достаток времени, которого у всех нас не хватает для самой жизни.

И все же, измеряя свою биографию сделанными картинами, я мог убедиться в том, что она привела меня в счастливейшее искусство, которое всем своим составом связано с жизнью народной и для которого нет границ в постижении всего многосложного современного мира.

ХУДОЖНИК И СОЛДАТ

Кинорежиссеру Дмитрию Васильевичу Варламову исполнилось 60 лет. 35 из них он отдал киноискусству. Его друзья по работе — сценаристы, режиссеры, операторы, редакторы — тепло поздравили своего коллегу на вечере, состоявшемся в Центральном Доме кино.

Д. В. Варламов начал как режиссер художественного кино и еще до войны поставил картину (которая демонстрируется до сих пор) «Друзья из табора». Но свое призвание он нашел в научно-популярном кино.

Дмитрий Васильевич выбирает темы для экранизации по трудному счету, проявляя большую требовательность в творчестве. Даже в фильмах сугубо производственных («Завод без цехов», «Кислород и сталь», «По пути автоматизации», «Подземная газификация угля», «Новатор Магнитогорска», «Сталинградский тракторный») он умеет найти свою поэзию. Именно эти черты присущи и его большой картине «Великий дар природы» — о Курской магнитной аномалии, картине, отмеченной Ломоносовской премией.

Очень интересна и его некинематографическая биография. Мито Варламов (так называют его близкие друзья) пришел в кинематограф с ответственной партийной работы. Еще в 20-е годы как комсомольский вожак он активно участвовал в установлении Советской власти в Грузии, а в Великую Отечественную войну сражался как рядовой командир. Документалисты, приветствовавшие режиссера на его творческом вечере, поделились воспоминаниями об одной из встреч с Варламовым на фронте. В грозный год боев под Москвой хроникеры выехали в район Можайска. Тяжело было проникнуть на передний край — не до киношников! Тогда группа решила обратиться за помощью лично к коменданту Можайска. Каково же было изумление документалистов, узнавших в коменданте Можайска неутомимого Мито Варламова — теперь опытного военного руководителя.

На вечере юбиляра тепло приветствовали представители Оргкомитета СРК СССР, Госкомитета по кинематографии, Центрального Дома кино, секции научного кино СРК СССР, «Моснаучфильма», киностудии имени М. Горького, Центральной студии документальных фильмов, а также его соратники по партийной работе в Грузии.

Кинорежиссеру Д. В. Варламову был вручен значок «Отличник кинематографии СССР».

Гр. ЧАХИРЬЯН

Бек-Назаров — художник и человек

Это было в 1925 году. В уютный маленький кабинет директора «Госфотокино» Армении Д. М. Дзнуни вошел высокий, атлетического сложения элегантный мужчина. У него было тонкое, чуть удлиненное лицо и добрые, очень красивые глаза. Усевшись напротив меня, он просто, точно мы давно знали друг друга, включился в разговор. Так началось мое знакомство с Амо Ивановичем Бек-Назаровым, общаться и работать с которым мне посчастливилось в дальнейшем до последних дней его жизни.

Уже тогда — сорок лет назад — он был хорошо известен в мире искусства. В Закавказье частные прокатчики еще крутили дореволюционные фильмы, на титрах которых мелькало его имя, хотя сам он навсегда распрощался с положением «короля экрана», с амплуа «салонного любовника» и успел уже снискать себе славу энергичного организатора советского кинопроизводства.

Что же привело в Ереван Бек-Назарова, совмещавшего в одном лице директора «Госкинпрома» Грузии и подающего надежды своими первыми удачными фильмами «Отцеубийца» и «Пропавшие сокровища» молодого режиссера?

Снимаясь в Москве, вначале у Ханжонкова, а потом в акционерном обществе «Биофильм», «красавец Бек», как обычно писали о нем в рецензиях, тщетно пытался уговорить кинодельцов поставить хоть один фильм из армянской жизни. И вот на пятый год установления Советской власти в Армении его мечта стала близка к осуществлению. В архивах «Зари Востока» (тогда органа Заккрайкома), возможно, сохранилось взятое мною в день нашего знакомства обширное интервью, сокращенное до лаконичной информации для четвертой полосы. Молодой режиссер А. И. Бек-Назаров, сообщалось в «Заре Востока», приступает к постановке первого художественного фильма «Госфотокино» Армении «Намус», который он будет снимать параллельно с новым боевиком «Госкинпрома» Грузии «Натэлла».

Вряд ли есть необходимость подробно писать сейчас, какое значение имел фильм «Намус» для молодой советской кинематографии. Это была первая картина, показавшая подлинный, а не приукрашенный Восток экзотических «ориентальных» фильмов русской дореволюционной кинематографии и американской и немецкой кинопродукции тех лет, подражать которым считали своим долгом и наши постановщики. Так расценили первую армянскую картину Бек-Назарова кинокритики. А зрители? В Москве «Намус» не сходил с экранов центральных кинотеатров в течение нескольких месяцев. В Ереване же люди постарше смотрели картину по два-три раза, о молодых и говорить не приходится. Один из почитателей фильма рассказывал мне, что ходил в кинотеатр на «Намус» 13 раз, и это при не бог весть каких высоких заработках уличного продавца воды.

В 1926 году Бек-Назаров ставит «Зарэ» — картину, которую и зритель и кинокритика расценили как продолжение той линии, которая была начата им в «Намусе». Сейчас молодые киноведы подметили, что в этой картине Бек-Назаров, как в том же году и В. Пудовкин в «Матери», впервые в кино сумел показать развитие характера одного из персонажей. В том же году он снимает комедию «Шор и Шоршор», документальный фильм «Землетрясение в Ленинакане», а в 1927—1928 годах широко известные и по сей день картины «Хас-Пуш» и «Дом на вулкане», необычайно высоко оцененные (как и поставленная в 1930 году картина «Страна Наири») кинокритиками, учеными-востоковедами и широким зрителем.

О художественном вкладе этих фильмов Бек-Назарова в советское кино писалось и еще будет писаться много. Эти подлинно реалистические произведения о пробуждающемся Востоке прокладывали дорогу таким фильмам, как «Элисо» Н. Шенгелая, «Саба» М. Чиаурели, «Последние крестоносцы» С. Долидзе, «Бисмила» и «Гаджи-Кара» А. Шарифова. Не появись картины Бек-Назарова, возможно, еще не один год начинающие режиссеры закавказских и среднеазиатских студий не вышли бы на широкую дорогу социалистического реализма.

Бек-Назаров не один раз сам убедительно доказывал, что большая армянская литература, и в первую очередь крупнейший представитель критического реализма А. Шир-

ванзаде, к которому режиссер относился с благоговением, а также высокие художественные традиции национального театра помогли молодому армянскому кино показать в первых же своих фильмах правду жизни. Это неоспоримо.

Однако это отнюдь не означает, что, только обращаясь к экранизации литературных произведений и только благодаря мастерству актеров театра имени Сундукяна, Бек-Назаров был способен создавать кинематографические шедевры. Из семи его немых фильмов, снятых в 20-х годах в Армении, только в основе «Намуса» и комедии «Шор и Шоршор» лежат произведения художественной литературы. Остальные, и в том числе «Дом на вулкане», со сложным развитием характера центрального персонажа, поставлены по оригинальным сценариям Бек-Назарова или по сценариям, созданным им в содружестве с начинающими литераторами. И так было не только в Армении. И в «Госкинпроме» Грузии Бек-Назаров выступал как одаренный сценарист, а в «Востокфильме» создал по собственному сценарию одну из своих лучших немых картин «Игденбу».



Фильмы Амо Ивановича Бек-Назарова, снятые в Армении, слиты с именами таких актеров, как Асмик (Акопян), Грачия Нерсесян, Авет Аветисян, Амбарцум Хачанян, Давид Малян. Без этих корифеев театра имени Сундукяна, сочетающих броскую выразительность с тонкой нюансировкой, огромный темперамент с лирической мягкостью, высокий пафос с бытовой точностью, немые фильмы Амо Ивановича и особенно звуковые — «Пэпо», «Зангезур», «Давид-бек» — не стали бы произведениями большого национального искусства Армении, не вошли бы в золотой фонд советского кино.

Но ведь только Асмик пришла в первую картину армянской кинематографии уже зрелой актрисой и навсегда связала свою творческую судьбу на экране с Бек-Назаровым, многому научившись, как она пишет, от него и очень многое дав ему, как пишет о ней режиссер. Все же другие большие театральные актеры дореволюционного поколения в своем большинстве почти творчески не соприкоснулись с Бек-Назаровым или, как О. Абелян и О. Гулазян, снявшись однажды, отошли от кино. Те же актеры театра имени Сундукяна, которые прошли с ним большой путь созидания, в середине 20-х годов были если не новичками на сцене, то далеко еще не сформировавшимися театральными величинами. Именно работа для экрана под руководством А. И. Бек-Назарова во многом, очень во многом помогла им выдвинуться в первые ряды сначала в кино, а потом и на

сцене родного, тогда еще молодого театра.

Но Бек-Назаров находил исполнителей для своих фильмов не только среди актеров театра имени Сундукяна. Никогда не работала в этом театре замечательная актриса Нина Манучарян, много снимавшаяся у Бек-Назарова. Тигран Айвазян и Давид Малян были приняты в театр Сундукяна именно после съемок у Бек-Назарова, а малоизвестный провинциальный театральный актер Каракаш только благодаря школе Бек-Назарова стал известным киноактером.

Бек-Назаров явился подлинным зачинателем киноискусства на своей родине. Он был не только первым и самым выдающимся кинорежиссером Армении, но и первым профессиональным сценаристом, как и первым воспитателем киноактеров. И не только киноактеров, им были выпестованы молодые армянские режиссеры П. Бархударян и и А. Мартиросян. Он много сделал для развития киноискусства республик Закавказья.

А. Бек-Назаров в фильме «Ева»



Сколько никому не известных тогда молодых людей, в дальнейшем прославленных режиссеров грузинской кинематографии, начинали свое знакомство с кино, работая в картинах Бек-Назарова его помощниками, актерами, даже администраторами. Свой первый сценарий по своей пьесе «Севиль» светлой памяти Джафар Джабарлы написал совместно с Бек-Назаровым, который и поставил его с тонким пониманием своеобразия азербайджанского национального характера. Среди тысяч и тысяч девушек, вовсе не помышлявших стать киноактрисами, Бек-Назаров «открыл» в Грузии — Нату Вачнадзе, а в Азербайджане — Иззет Оруджзаде. А. Хорава и А. Алекперов, прославленные ныне мастера театра и кино, появились впервые на экране в фильмах Бек-Назарова.

Вот почему мы должны помнить не только о фильмах, созданных Бек-Назаровым, но и о творческих кадрах, воспитанных им.

Только очевидец — человек, который воочию видел, в каких трудных условиях создавал эти фильмы Бек-Назаров,— может оценить тот неисчерпаемый запас оптимизма, энергии, выдержки, веры в себя и в свое дело, какими обладал Амо Иванович, чтобы совершить свой творческий подвиг.

Случалось так, что мне, начинающему тогда журналисту и кинорецензенту, а в дальнейшем работнику кинохроники и сценарного отдела «Арменкино», посчастливилось много беседовать с Амо Ивановичем и перед началом, и во время съемок, и по окончании почти каждого его фильма. И я подметил две характерные его особенности. Первая — это его необычайная энергия, органическая для человека дела способность для достижения поставленных целей устранять любую возникающую трудность. И вторая особенность, по-видимому, связанная с первой. Всегда устремленный в будущее, Бек-Назаров не любил не только говорить о прошлых своих достижениях, но и вообще вспоминать о сделанном, без остатка устремляясь к тому, что предстояло осуществить.

Ереван 1925 года — это не сегодняшний красавец, город с семисоттысячным населением, а маленький, в недавнем прошлом губернский городок, едва насчитывающий шестьдесят тысяч жителей. В нем только-только еще пробивались ростки того нового, чем вправе гордиться сейчас каждый, кто был причастен к строительству столицы Советской Армении. В этом-то городе, где во мно-

гих дворах еще красовались башни из кизяка, а аисты гнездились на тополях, у здания нынешнего управления «Арменфильма» был сооружен первый павильон — небольшой сарай без стены с той стороны, откуда его освещали матовыми щитами, отражающими дневной свет.

— Ереванский Голливуд,— иронически заметил один из участников съемки.

— А чем хуже? — в тон ответил Амо Иванович.—Солнца-то сколько! До революции мой товарищ режиссер Борис Светлов снимал в Баку художественные фильмы в фотоателье Ростомяна, а первые фильмы в Грузии ставили примерно вот так, как мы сейчас. Покидая же пост директора «Госкинпрома» Грузии я там оставил одно из лучших ателье в Советском Союзе. В Ереване тоже вскоре выстроим.

Правда, такую грандиозную постановку, как «Хас-Пуш», Бек-Назаров снимал еще в павильонах, стоявших под открытым небом. Но ателье уже строилось. Прекрасное вместительное ателье — единственное до сих пор в «Арменфильме», сооруженное, как пишется в ктиторских надписях, «иждивением» первого директора студии Дзнуни и ее художественного руководителя Бек-Назарова, рачительных администраторов, скопивших для этого средства из доходов от первых художественных картин.

С этим ателье у меня связано еще одно неизгладимое воспоминание о Бек-Назарове. Это было в годы Великой Отечественной войны. Все, кто не ушел на фронт, готовились на Ереванской киностудии к постановке оборонного историко-патриотического, как тогда говорили, фильма «Давид-бек». И вдруг пожар. Наше единственное ателье, без сгоревшей крыши, стало прекрасным ориентиром для фашистских стервятников, появившихся в ереванском небе. Мы были в отчаянии.

На следующий день с утра Амо Иванович был уже у себя в кабинете. Он попросил меня зайти к нему. Несколько эпизодов в режиссерском сценарии «Давид-бека» вызывали у него сомнение. Он искал новые решения. Как всегда, когда он над чем-нибудь долго думал, его руки в это время что-то мастерили. У него были умелые, сильные пальцы, всегда в работе. О пожаре ни слова. Только во второй половине дня, собираясь вместе с директором студии в Совнарком, Амо Иванович заметил мне:



А. Бек-Назаров и Вс. Пудовкин (слева) на съемках фильма «Севиль»

— Надо решать, как теперь будем снимать.

Директор картины А. Огаджанян, его заместитель Б. Вольф сбились с ног. Перекомпоновали съемочный план. Приспособили старую мечеть для съемки маленьких павильонов. Потом снимали натуру с грандиозными массовыми сценами. А под конец в уже отделанном заново ателье (это в тяжелые 1942—1943 годы, когда враг был у Кавказского хребта) снимались самые большие павильонные сцены за все время существования студии. Оборонный фильм был готов к сроку.

Я был в Москве, когда представитель командования Кавказского фронта вручал медаль «За оборону Кавказа» всем причастным к созданию картины. Мне вручил медаль секретарь партийного комитета студии художник-постановщик С. Сафарьян. Поздравив меня, он добавил:

— Если бы не упорство Амо Ивановича, не удостоились бы мы этой чести.

Я горжусь этой медалью, как гордится солдат, получив ту же награду, что его начальник. Уже много лет спустя я как-то заметил Амо Ивановичу:

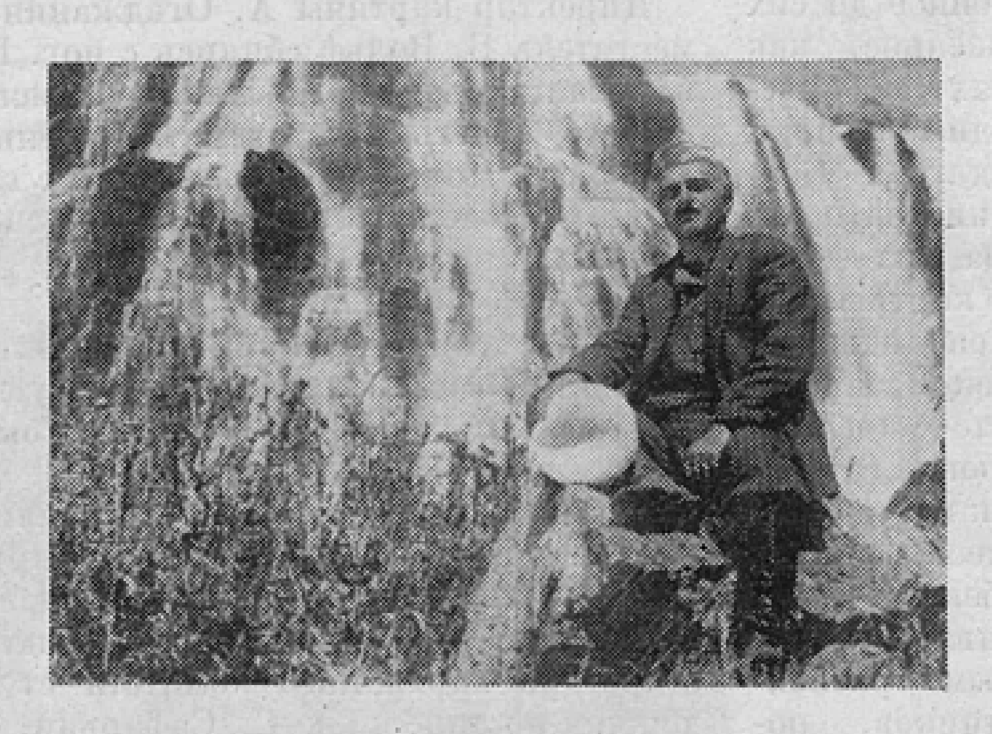
— Будь вы в армии, из вас бы вышел прекрасный военачальник. Я убедился в этом по работе над «Давид-беком».

— У вас вечно какие-то фантазии,— улыбнулся он.— Давайте перейдем к делу.

Перешагнув за седьмой десяток, Бек-Назаров был полон планов. Мы работали над



«Пэпо»



«Зангезур»



его книгой «Записки актера и режиссера кино». Она оказалась последним большим словом Амо Ивановича как художника, как человека. Работали мы над ней долго, упорно и трудно. Трудно потому, что он неохотно анализировал собственные художественные достижения. Зато с увлечением описывал охоту в тайге, рыбную ловлю на Дальнем Востоке, увлекался творческими характеристиками своих друзей—режиссеров, актеров, операторов еще дореволюционного кино, рассказывал об А. Исаакяне, М. Сарьяне, С. Эйзенштейне, В. Пудовкине, Джафаре Джабарлы и многих, многих других, с кем ему приходилось работать, не забывая и тех, о ком обычно не принято писать в таких книгах,—декораторов, лаборантов, гримеров, костюмеров, директоров.

Бек-Назаров был одним из самых замечательных представителей советской школы монтажа. Обладая поразительной зрительной памятью, исключительным чувством ритма, он монтировал свои картины «на глазок», определяя длину того или другого плана с завидной точностью. Но заставить его написать о монтаже было делом нелегким. Анализ многих его фильмов доказывает, что он, как и Л. Кулешов, Д. Вертов, Я. Протазанов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, И. Перестиани, много сделал для разработки «языка кино», его выразительных средств. Он один из первых использовал еще в «Намусе» деталь как часть вместо целого. Но убедить написать Амо Ивановича об этом было невозможно.

— Это ваше дело — теоретиков,— отшучивался он.

Только об одной картине он писал с увлечением, подробно рассказывая, как задумал постановку, подбирал актеров, рабо-



«Давид-бек»

тал с молодым тогда Арамом Хачатуряном. Я понял, почему ни об одном своем фильме он не любил вспоминать так, как о «Пэпо». Бек-Назаров был требовательным к себе художником. Даже «Намус» — картина, с которой началась его слава, — не удовлетворял режиссера. Он собирался ее заново снять уже в звуковом варианте. Даже «Давид-бек» — фильм, в который он вложил всего себя,— не удовлетворял Амо Ивановича полностью, рассматривался им как только ступенька к большому, монументальному полотну. «Но если бы мне пришлось вновь снимать «Пэпо», написал он в своей книге,— я бы ничего другого не сделал, как только повторил постановку».

А. П. Довженко рассказывал мне, что никогда не смотрел свои фильмы после их выхода. Только раз сделал он исключение для «Щорса» и, вновь увидев свой фильм, подумал — вот это картина!

Амо Иванович также никогда не смотрел свои картины, кроме «Пэпо». В наши дни, через 30 лет после выхода, эта картина поражает своей классической художественной завершенностью. Фильм, испытанный временем, снова, после реставрации, выходит на большой экран Советского Союза. Амо Иванович его теперь не увидит. Не увидит он и свою книгу «Записки актера и режиссера кино». Он не дождался месяца до ее выхода. Горестно, когда умирает такой человек, как Бек-Назаров, замечательно гармонично сочетавший в себе внутреннюю духовную красоту с красотой внешней. Горестно, когда умирает большой художник. Он уносит с собой свой талант, свое неповторимое своеобразие запечатлевать мир таким, каким он его видел. Но от большого художника и многое остается. Бек-Назаров будет жить в своих фильмах, в своей книге. А его «Пэпо» и сегодня не только одна из самых замечательных картин советского кино, но и художественная школа.

Е. ГОЛДОВСКИЙ,
профессор

Большой экран

1

Важнейшим достижением систем панорамного, широкоэкранного и широкоформатного кинематографа (будем их называть новыми) является естественность восприятия киноизображения.

Ясно, что эффективность воздействия фильма на зрителя значительно возрастает, если изобразительно-иллюстративные средства его не расходятся с привычными для человека представлениями об окружающем нас мире.

Не следует, конечно, подменять понятие естественности подлинностью. Каждое искусство несет в себе элементы условности. В кино это, к примеру, длительные, растянутые по времени события, укладывающиеся в рамки полуторачасового сеанса, стремительные переброски действия и т. д. и т. п. Поэтому требование естественности восприятия киноизображения и звука следует отнести, собственно, к реалистичности отдельных сцен картины, а не к фильму в целом.

В основе реалистичности изображения лежит применение широких углов при съемке, а также подвижность съемочного аппарата.

Съемочная широкоугольная оптика дает возможность приблизить сюжетно важное действие к киноаппарату. За счет свойственных таким объективам резких масштабных и перспективных изменений предметы, за исключением тех, что находятся близко от аппарата, будут казаться на большом экране удаленными и в то же время вся сцена оказывается оптически обобщенной. Внимание зрителей легко сосредоточивается на первом плане, и в то же время другие объекты глубинной мизансцены представляются резкими и хорошо различимыми. Таким образом, обеспечивается, как и в жизни, возможность видеть одинаково четко и интересующие зрителя предметы и окружающий их фон.

При рассматривании снятого таким образом киноизображения на широких изогнутых экранах происходит так называемый «эффект участия»: зрители чувствуют себя как бы участниками событий, а не наблюдателями.

Перемещение съемочного аппарата позволяет проникать в самую гущу событий, причем из-за широких углов короткофокусной оптики неизбежная тряска его меньше сказывается на устойчивости киноизображения. Пример тому — проводы на фронт в фильме «Летят журавли» (оператор С. Урусевский).

Большие экраны обеспечивают большую стереоскопичность и пластичность изображения, то есть его реалистичность. Особенно заметно это при сравнительном просмотре фильма, сделанного в двух вариантах — для широкого и обычного экранов. Так, например, сцены боя в широкоэкранном фильме «Илья Муромец» (режиссер А. Птушко) обнаруживают значительно большую пластичность и объемность, чем тот же эпизод в обычном варианте этой же картины. Панорама, которой открывается широкоэкранный фильм «Пролог» (режиссер Е. Дзиган), значительно выразительнее, чем та же сцена в обычном варианте фильма.

2

Остановимся на некоторых особенностях построения фильмов для больших экранов.

Нет никакого сомнения, что кадры таких картин должны иметь свою композицию. Другое дело, что законы ее не могут быть еще достаточно точно сформулированы и что в этой области предстоит значительная экспериментальная и теоретическая работа.

Ряд творческих работников кинематографии считает, что фильм для широкого экрана должен быть длиннее обычного и что он должен демонстрироваться без перерыва часа три и более. Такая точка зрения ни на чем не основана.

Напомним, что за время существования кинематографа длина кинокартин последовательно возрастала и вместо первоначальных десятков метров достигла теперь 2500—3000 метров. Продолжительность сеанса 1,5—2 часа (что соответствует длине копии в 2500—3000 метров) установлена уже многие десятки лет. При большей длине фильма его выпускают в двух сериях или демонстрируют с перерывом.

Следует отметить, что при демонстрации фильма, снятого по новым системам, зритель испытывает большую психофизиологическую нагрузку, чем при просмотре обычных кинокартин той же продолжительности. Ведь для того чтобы охватить всю поверхность экрана, зритель должен непрерывно перемещать глаза и поворачивать голову. С другой стороны, фрагментарное (по частям) наблюдение деталей кадра требует большей работы мыслительного аппарата для воссоздания единства изображаемого действия.

Таким образом, установленные предельные лимиты обычных фильмов могут быть распространены и на картины, предназначенные для демонстрации на широком экране.

Кое-кто считает, что широкий экран не нуждается в дроблении действия на отдельные монтажные куски и что масштабность видимого киноизображения не требует такой детальной монтажной разработки, как в обычном кинематографе. С этим нельзя согласиться.

Анализ кинокартин, снятых по обычной системе, показывает, что число содержащихся в них различных планов не должно превышать 500 — в противном случае утомление зрителей, вызванное быстрой сменой цветных киноизображений, становится весьма значительным.

Просмотр солидного числа фильмов для широких экранов показал, что число отдельных монтажных планов, в них заключающихся, составляет около 300.

Следует отметить, что к мысли об уменьшении числа планов в этих фильмах пришли не сразу, а после ряда неудач. Из-за небольшой длины монтажных кусков зритель в первых фильмах, снятых по новым системам, не успевал еще рассмотреть кадр, как он уже сменялся другим.

Есть еще одна особенность, позволяющая уменьшить число отдельных монтажных планов в кинофильмах, предназначенных для широкого экрана. Там возникает меньшая необходимость в монтажных переходах или в движении киносъемочного аппарата, так как перед зрителем располагается большая ширина изображения, на котором можно достаточно полно воспроизвести обстановку сцены. Заметим, кстати, что по этой причине действие, демонстрируемое на широком экране, производит впечатление более замедленного, чем на обычном.

С первых дней развития новых систем кинематографа возникла дискуссия о том, как снимать кинокадры с крупными планами. Неоднократно высказывалась мысль о том, что композиция мизансцены при съемке крупным планом не может дать хороших результатов, так как в кадре остается много свободного места по обе стороны крупно снятого актера. Практика ликвидировала многие из этих сомнений. Теперь режиссеры считают, что широкий экран раскрепощает режиссера, открывает простор для новых композиционных решений.

Микеланджело сказал как-то, что прекрасное — это отсутствие ненужного. Применительно к кино это значит, что если в кадре нет лишних деталей, он хорошо смотрится и при крупных планах на широком экране.

На основании внимательного знакомства с фильмами, снятыми по новым системам, может быть высказан ряд соображений, имеющих отношение к композиционному построению кинокадров с крупными планами. Естественно, эти положения нельзя считать непогрешимыми.

В большинстве картин, предназначенных для широкого экрана, крупный план с фигурой одного актера в кадре применяется сравнительно редко. Причина здесь не только в том, что затруднительно скомпоновать изображение, располагая только одной фигурой актера, но также и самой природой широкого экрана. Чтобы добиться полноты стереофонического звучания, нужно поместить в кадре не менее двух актеров, для того чтобы заполнить его плоскость и выявить эффект стереофонии, который проявляется лучше в том случае, когда звучащие объекты разделены достаточным пространством.

Вопреки обычным взглядам в фильмах, снятых по новым системам, возрастает значение деталей обстановки, в которой действует актер. При крупном плане на широком экране зритель воспринимает детали обстановки как окружающую среду. Опыт показывает, что лучшие результаты нередко достигаются тогда, когда крупный план вырастает из общего. Интересно отметить, что такая трактовка крупного плана не нова. Еще в начале нашего века некоторые кинематографисты считали, что при показе на экране крупным планом актеры как бы отрываются от среды, в которой они действуют. Чтобы устранить этот недостаток, Филотео Альберини, основатель известной итальянской кинематографической фирмы «Чинес», в 1911 году предложил снимать крупные планы обычно используемым в то время объективом с фокусным расстоянием в 50 *мм*, но на кинопленке шириной не 35, а 70 *мм*. В этом случае при сохранении прежнего масштаба изображения крупного плана актера можно было расположить в кадре и окружающие его предметы.

Нет нужды использовать широкий экран на всем протяжении фильма. Когда внимание зрителя непрерывно привлекается ко всей плоскости широкого экрана, то в какой-то момент оно ослабевает. Поэтому, если изображаемое действие не требует масштабности, то внимание зрителя надо (светом, мизансценой, композицией кадра, движением аппарата и другими средствами) концентрировать только на части экрана. Однако эти положения надо понимать более широко. Речь идет об экране переменных размеров (вариаэкране), изменяющемся соответственно характеру демонстрируемых на нем кадров. Эта проблема тоже не нова. Еще в фильме «Нетерпимость» (1916) Гриффит применил вертикальное и горизонтальное кашетирование кадра. Вспомним хотя бы кадры, где с головокружительной высоты Вавилонской башни падают люди. Абель Ганс в 1927 году в своем тройном экране широко использовал кашетирование, показывая Наполеона на одном экране, а его гвардию—на всех трех. Сергей Эйзенштейн в докладе в Академии искусств в Голливуде предложил «динамический квадрат» — экран, форма которого может трансформироваться.

Кинотехника в настоящее время позволяет изменять в процессе демонстрации фильма размеры экранов в весьма широких пределах. Эксперименты в этом направлении, проведенные за границей и у нас, пока что не привели к положительным результатам.

Вероятно, причиной этого является недостаточное внимание к нему со стороны творческих работников. Опыт Франции и Англии (изменение размеров экрана в кинотеатре «Клишипалас», кашетирование кадра в английских фильмах—картина «Дверь в стене») подтверждает это. Решение вопроса, по-видимому, в одновременном использовании как в процессе производства, так и во время демонстрации фильмов и обычной и новых систем кинематографа. При этом одни части фильма могут показываться на широком экране, другие же — на обычном.

3

Известный французский режиссер Робер Брессон как-то сказал, что самым большим достижением звукового кино является тишина. Конечно, это только фраза. Сейчас, несомненно, одной из важнейших проблем становится стереофоническое звучание.

Почти треть века прошло с того времени, когда были показаны первые звуковые фильмы. За эти годы была разработана и создана необходимая аппаратура для звукового кинематографа, освоены процессы записи, перезаписи и воспроизведения звука в кинокартинах. Значительным этапом явился переход к записи звука на магнитной пленке. Это улучшило качество звукозаписи, упростило технологию производства фильмов.

Звуковой кинематограф намного увеличил естественность экранных изображений, но он, в свою очередь, внес и условность восприятия звукового сопровождения фильма. Дело в том, что в обычных фильмах запись звука осуществляется с помощью одного электроакустического тракта или, как говорят, одного канала. Это значит, что звук записывается с помощью одного (или группы) микрофонов и исходит из одной точки экрана, независимо от того, в какой его части находится звучащий объект.

Дальнейшие стереофонические поиски позволили записывать звук для кинокартины с помощью трех и более электроакустических трактов. В результате звук доносится из той точки экрана, где находится звучащий объект, что несомненно усиливает реалистичность кинокартин. Значение стереофонического звучания огромно. Дело в том, что глаз, так же как и объектив, видит все, что находится в поле его зрения, ухо же имеет способность выделять из всего многообразия шумов и звуков лишь некоторые. Вспомним, например, что большое число различных по уровню шумов и сигналов на улице не мешает нам слушать своего собеседника, который говорит значительно тише.

При одноканальном звуковоспроизведении мы лишаем зрителя этой возможности, а стереофония обеспечивает ее. Поэтому можно ожидать внедрения стереофонической звукопередачи не только в новые системы кинематографа, но и в кинокартины, изготовленные по обычной системе.

Следует также подчеркнуть огромное значение эффектного звучания в зале. К сожалению, в производстве картин по новым системам этому вопросу уделяется очень мало внимания. В результате зрители совсем не «приучены» к звуковому сопровождению фильма, идущему из говорителей, установленных на стенах и в потолке кинозала.

В качестве курьеза можно указать на то, что эффектное звучание в зале при демонстрации фильма «Суд сумасшедших» некоторые зрители кинотеатра «Россия» (Москва) принимали за шум, проникающий из фойе и мешающий сеансу.

4

Последнее, на чем хочется остановиться,— место новых кинематографических систем в производстве фильмов.

Сейчас в мире практически используется до двадцати кинематографических систем съемки и демонстрации кинокартин. Некоторые из них отличаются друг от друга лишь размерами деталей кинопроек-

торов, другие требуют специальной кинопроекционной оптики различных типов, третьи — вообще особых проекционных аппаратов.

В то время как за границей различные модификации этих систем разрабатывались в основном без теоретического анализа, часто только из желания получить какой-то новый (пусть даже спорный) эффект и нанести удар своим конкурентам, в СССР выбор основных параметров кинематографических систем был обоснован в результате проведения соответствующих работ. Мы можем смело говорить о том, что из существующих многочисленных вариантов новых видов кинематографа нами не только выбраны наиболее рациональные, но они значительно улучшены, а техническая реализация их находится на более высоком уровне, чем за границей.

Разные мнения высказываются по вопросу об использовании в кинопроизводстве различных систем кинематографа. При этом часто раздаются голоса о том, что новые кинематографические системы постепенно будут вытеснять обычную систему и такие виды кинопоказа, как широкоэкранный, панорамный, широкоформатный, заменят демонстрацию обычных кинокартин.

Такие представления не имеют под собой почвы. Надо ли повторять, что форма и содержание фильма тесно связаны друг с другом и что каждой кинокартине должно быть свойственно свое изобразительное решение. Поэтому нельзя говорить о вытеснении одной системы кинематографа другой. Каждая из них имеет право на существование при условии правильного ее выбора при съемке фильма. Не подлежит сомнению, что значительное число кинофильмов будет сниматься по обычной системе кинематографа. Ряд же лент в зависимости от содержания сценария целесообразно снимать целиком или частично по системе широкоэкранного или широкоформатного кинематографа. Точно так же для съемки других картин может оказаться более выгодной система кинопанорамы.

При такой постановке вопроса обязательной, конечно, является возможность обеспечить демонстрацию фильмов, снятых по разным системам кинематографа, в существующей сети кинотеатров.

К сожалению, технические средства новых систем кинематографа (большие экраны, панорамность изображения, «эффект участия» зрителей в демонстрируемой сцене, стереофоническое звуковоспроизведение и эффекты звучания в зале) в настоящее время используются еще мало. И нашим творческим работникам следует серьезно подумать о более разумном и более активном применении этих средств. В частности, необходимо расширить производство игровых художественных фильмов, снятых по системе панорамного кинематографа, а также применять деление панорамного экрана на несколько самостоятельных или связанных по ходу действия друг с другом частей изображения.

Х. АКОПОВ,
оператор

Свобода пространства

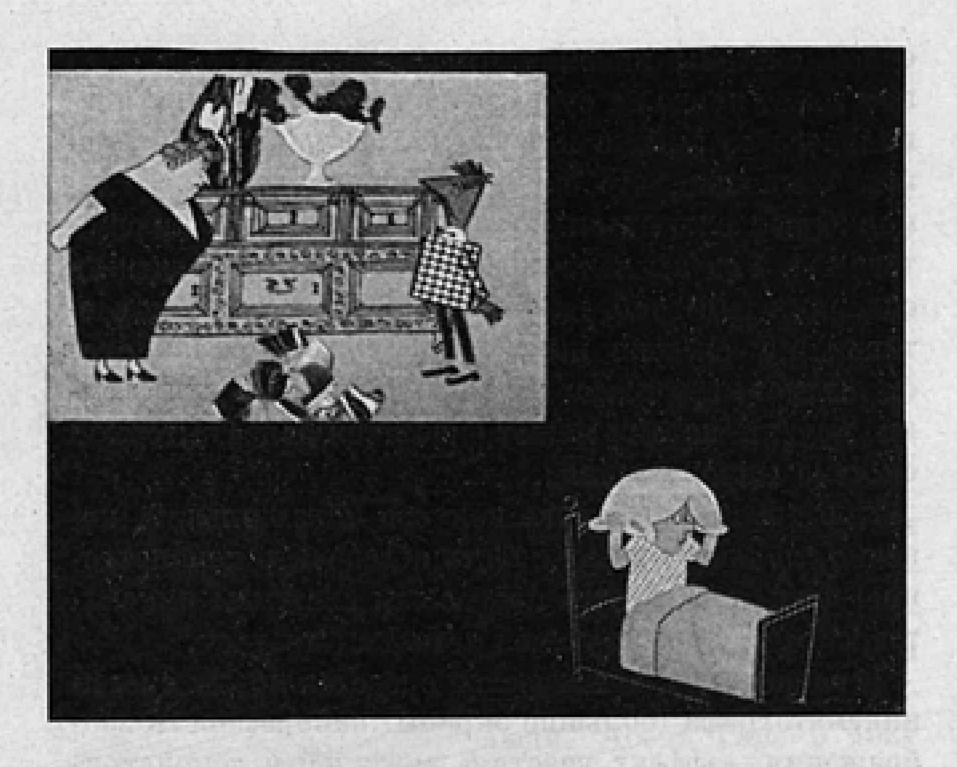
Экран перестал быть единообразным, форма его стала изменяться. А в связи с этим и возможность воздействия на зрителя расширилась, появились новые средства выражения.

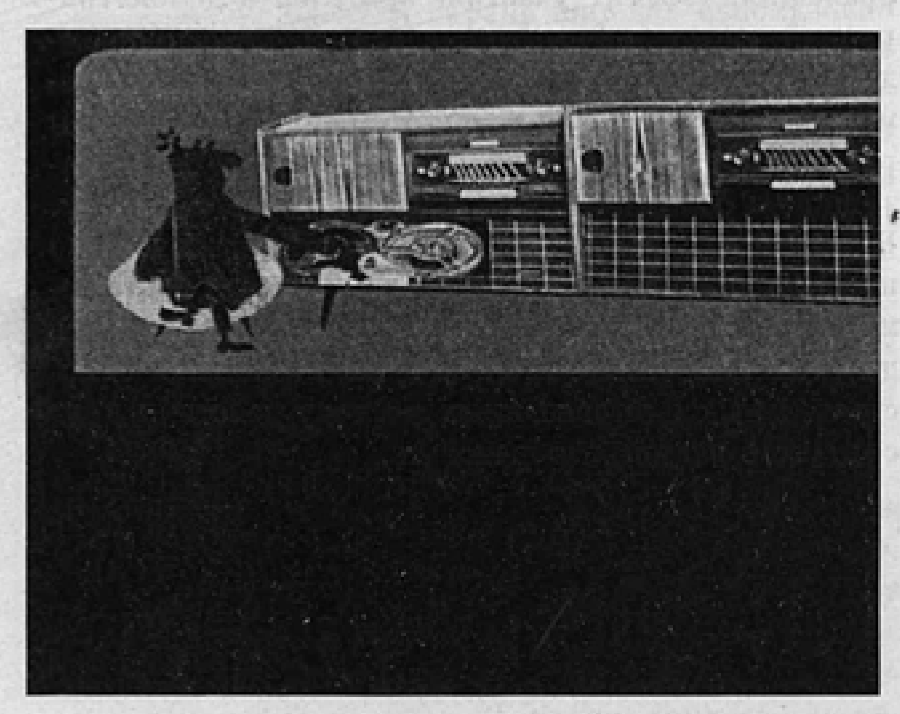
Однако далеко еще не все здесь осознано и далеко не все возможности еще используются.

До относительно недавнего времени форма киноэкрана, его геометрия (соотношение вертикальной и горизонтальной частей) считалась вполне определившейся и незыблемой. Кроме того, ни у кого не вызывало сомнения, что этот экран должен быть плоским, то есть таким, каким он был во времена Люмьеров. Поэтому, обеспечив себе оптимальное положение наблюдения за всей площадью экрана, зритель спокойно предавался созерцанию происходящего с той или иной степенью интереса или удовольствия.

Как известно, первая попытка изменить экранное пространство, сломать его закостенелую форму принадлежит одному из корифеев немого кино—Абелю Гансу. В выпущенном в 1927 году фильме «Наполеон» батальные сцены демонстрировались сразу на трех экранах, хотя весь остальной фильм шел, как обычно, на одном. К сожалению, в этом виде фильм нигде не сохранился. В истории киноискусства Ж. Садуля приведены две фотографии этого строенного экрана или «триптиха», по которым можно установить принцип их взаимосвязи. Это монтажные укрупнения и объединенное действие. Вероятно, использовались или, во всяком случае, учитывались также возможности параллельного монтажа и контрапунктов.

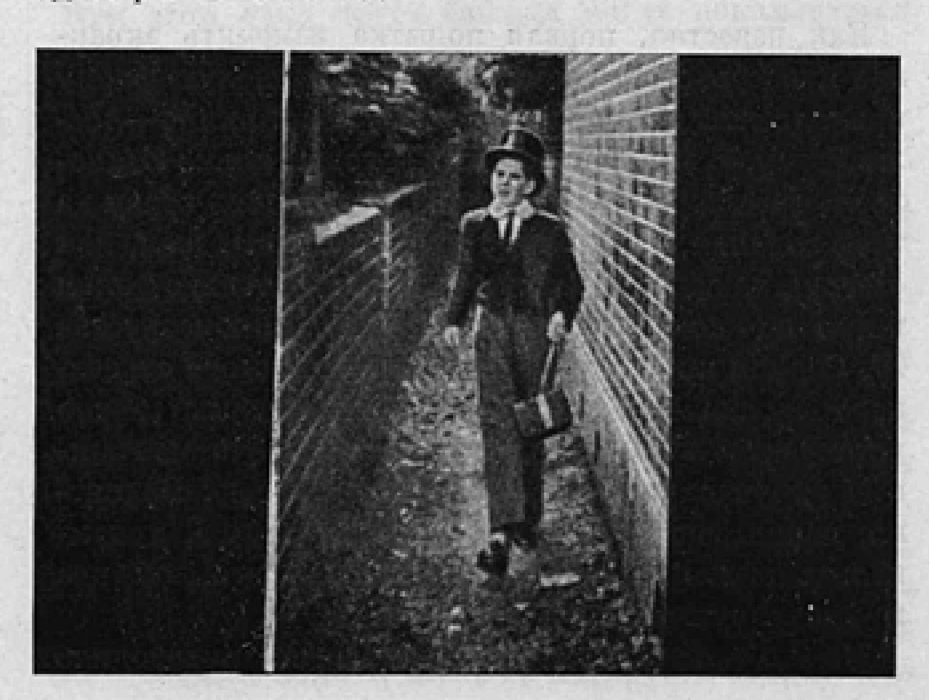
Можно полагать, что Абелем Гансом руководило





«История одного преступления»

«Дверь в стене»



желание увеличить зрелищные масштабы происходящего, усилить художественно-эмоциональное воздействие на зрителя. Можно также не сомневаться, что успех в этом смысле в значительной степени был достигнут. Однако техническое несовершенство, консерватизм публики и кинопромышленников, а также необходимость увеличения экономических затрат сыграли решающую роль в том, что эта попытка оказалась единственной. Мы знаем, что проблема изменения формы экрана не давала покоя и С. Эйзенштейну. Свои мысли по этому поводу он высказал в статье «Динамический квадрат».

Прошли годы, кинематограф стал звуковым, цветным. Теснимый бурно развивающимся после второй мировой войны телевидением, он пошел по пути все большей масштабности и массовости зрелища. (Здесь интересно отметить аналогию с тем, что массовость и масштабность зрелища однажды помогли выиграть борьбу люмьеровского кинематографа с индивидуальным малоформатным «Кинетоскопом» Эдисона.)

Появились новые размеры и соотношения сторон экрана, от сильно вытянутых в ширину (широкоформатный и широкоэкранный способы и кинопанорама) до кольцевых (круговая кинопанорама). Оторвавшись от традиционного и испытанного годами прямоугольника, имевшего свою сложившуюся эстетику и архитектонику, новые виды кинематографа стали на путь поисков, продолжающихся и поныне.

Неизменным, однако, остался прежний основной принцип показа действия на всей поверхности экрана.

Существенно новым оказалось возникновение многоэкранного или дифференцированного способа показа кинофильма. Предложенный и осуществленный чехословацкой группой экспериментального кино в 1957 году, этот способ получил название «полиэкрана».

Стремясь к насыщению и обогащению зрительного восприятия в пределах охвата человеческого зрения, полиэкран, состоящий из нескольких расположенных на различной высоте экранов, породил ряд новых проблем. Речь идет, например, о проблеме взаимосвязи и количественном и качественном использовании экранов, не находящихся в непосредственной близости и имеющих различные размеры. При этом способе одновременное проектирование изображения на всех экранах не является обязательным. Оно может изменяться по ходу действия, переходить из ряда в ряд или от края к краю, что радикально отличает его от всех предыдущих видов кинопоказа. Поэтому можно считать, что полиэкран создал предпосылку свободного использования зрительного пространства.

Как показали работы наших чехословацких коллег, вопросы экранных взаимосвязей и сочетаний

могут распространяться значительно дальше чисто кинематографических возможностей. Я имею в виду «Латерну магику» и ее театрализованное представление, включающее взаимодействие экрана с живым актером или экранной мизансцены со сценической. Этот вид зрелища безусловно нов и представляет специальный интерес.

Полиэкран связан с определенными трудностями в производстве и демонстрацией кинофильмов из-за многопленочности, многоаппаратности и многоэкранности. Поэтому вполне естественной является попытка свободного использования экранного пространства в пределах возможностей кадра обычной 35-*мм* кинопленки, сделанная теми же чехословацкими кинематографистами. Естественно также, что эта попытка была осуществлена на малых формах кинематографа. Речь идет о мультипликационных и научно-популярных фильмах.

В одном из них—«Свободная палитра» (режиссер Шульц) — изменение экранного пространства осуществляется простым статичным кашированием неиспользуемого пространства на пленке. В результате часть экрана остается темной, другая же — светлая, несущая в себе проектируемое изображение — принимает любую желаемую форму и размеры. Это позволяет, например, очень удачно вписывать в экран демонстрируемые в фильме художественные полотна, имеющие вертикальные композиции.

В другом широкоэкранном фильме — «Планеты» (режисер Шилган) — применены динамические каше, меняющие экранное пространство постепенно, в соответствии и в согласии с дикторским текстом. Так, например, когда речь идет о магмообразной поверхности одной из планет, мы видим небольшой участок изображения на переднем плане с кипящей магмой. И когда диктор говорит, что вся поверхность планеты представляет то же самое, зримое пространство расширяется вплоть до горизонта путем раздвигания кашет.

В этом случае применение кашет эквивалентно применению крупного и общего планов в монтажной последовательности, с той только разницей, что с их помощью изложение более динамично и масштабно. В этом же фильме используется и полиэкранный принцип дробления изображения путем сравнительного показа частей солнечной системы на отдельных частях экрана. Это разрешает давать зрителю одновременные и суммарные сведения, сохраняя при этом как бы зримую дистанцию между отдельными частями происходящего.

В 1960 году вышел чехословацкий мультипликационный сатирический фильм «Паразит» (режиссер Легкий), где широко используется полиэкранный принцип также в обычном 35-*мм* фильме.

Думается, что мультипликационный фильм больше всего представляет возможности для использования полиэкранного принципа.

Большая творческая удача фильма «История одного преступления» (режиссер Ф. Хитрук), выпущенного студией «Союзмультфильм» в 1963 году, в немалой степени обязана успешному использованию полиэкранного принципа при построении большинства мизансцен. Вот, например, герой этого фильма Мамин на небольшом, светлом участке экрана, характеризующем интимность и скромность его жилья, включает телевизор. На экране телевизора возникает Татьяна («Евгений Онегин»), но вместо ее арии неожиданно врывается дикий джазовый рев. Изображение сменяется на небольшой освещенный квадрат в левом верхнем углу экрана. Нам представляют живущего на верхнем этаже соседа. Он поворачивает регулятор громкости, и шторка постепенно раскрывает всю верхнюю полосу экрана, в которой едва умещается его чудовищный радиокомбайн. Следуя движению шторки, аппарат продолжает панорамировать и приводит нас к дополнительным стереофоническим репродукторам, подключенным к комбайну. Убедительное зрелище звуковой мощи и угрозы спокойствию людей.

В другом случае—Мамин только что улегся спать, а в это время на одном из этажей звукопроницаемого дома разыгрывается семейный скандал с битьем посуды. Абстрагированное от окружающей обстановки и вырванное как бы из темноты изображение кровати с укрывшимся подушкой Маминым и участок экрана, где происходит скандал, сближаются так, что этот скандал происходит как бы над самой головой героя. По такому же принципу построены эпизоды с лифтом, пирушкой и другие, приводящие героя в конце концов в невменяемое состояние.

Приведенные примеры в достаточной степени показывают успешность применения полиэкранного принципа построения изображения в пределах одного кадра 35-*мм* кинопленки.

Однако не подлежит сомнению, что применение этого же принципа в широкоформатной кинематографии на 70-*мм* пленке было бы неизмеримо более эффективно из-за значительно большей площади экрана. Попытка в этом направлении еще никем не была сделана, хотя мультипликационные фильмы на 70-*мм* пленке снимаются.

Можно не сомневаться, что умелое использование принципов полиэкранного способа в фильме соответствующего содержания и жанра может обеспечить весьма интересные результаты. То же самое можно сказать в отношении вообще всего метода свободного использования экранного пространства.

Художнику нужна убежденность

Участники творческой конференции, посвященной итогам производственного года на «Леннаучфильме», не раз возвращались к фильму «Кровавое воскресенье»*. Они справедливо называли эту работу «новым словом» нашего научного кино. И дело не только в том, что авторы фильма собрали, а также нашли заново архивные документы, уточняющие детали трагических событий, происшедших на улицах Петербурга 9 января 1905 года. Они смогли извлечь из этих скупых и, конечно, кинематографически неэффектных примет времени своеобразную драматургию.

«Кровавое воскресенье» — победа коллектива студии, в течение ряда лет упорно ведущего поиски в разработке историко-революционной темы.

Поиски... Без них в научно-популярной кинематографии немыслимо сейчас движение вперед. Работать так, как работали двадцать или даже десять лет назад, нельзя. Требования времени неизмеримо увеличили ответственность художника — активного участника идеологической работы. Конференция уделила много внимания интересным начинаниям прошедшего производственного года.

Докладчик драматург В. Самойлов предостерегал от уравнительного подхода к фильмам. Подробно остановился он не только на фильмах удачных в целом, но и на тех, которые удались в отдельных эпизодах, частностях («Глазами поэта», «Дальний поиск», «Последняя дорога», «Мой комплексный план», «Наш Эрмитаж», «Простая линия карандаша» и другие).

Об эксперименте ради раскрытия содержания, о поисках формы во имя углубления этого содержания говорили режиссеры Б. Волкович, С. Бартенев, начальник сценарного отдела «Моснаучфильма» М. Шапров, директор картины А. Шмидт и другие. По мнению члена редколлегии Госкомитета по кинематографии РСФСР Л. Яковлевой, удача в этих поисках обнаруживает себя тотчас, когда автор, режиссер и оператор выступают единомышленниками (как это было в «Кровавом воскресенье»), когда их устремления не противоречат между собой, а развивают, дополняют друг друга.

В едином творческом устремлении всех создателей фильма, естественно, не должно быть «иждивенцев». Творческой группе, работающей над фильмом «Красота — дело серьезное», не хватило этой веры. Режиссер-оператор А. Ерини и в какой-то степени режиссер Г. Цветков (позднее включившийся в работу над фильмом) не проявили настойчивости в доведении до конца своего замысла. Их разобщенность в мнениях помешала работе и, естественно, не привела к удаче.

В минувшем году оператор К. Погодин впервые выступил как режиссер. Он сделал две картины на сходном материале (живописном), но очень разные по характеру, по авторской взволнованности. Первая — «Никто не забыт, и ничто не забыто» — это страстный, полный гордости за свой героический народ рассказ о тяжелых днях блокады Ленинграда. Вторая работа — о выставке ленинградских художников — не принесла режиссеру успеха и, несмотря на неоднократные переделки, не стала событием в его творческой жизни. В этой последней работе К. Погодину не хватило убежденности, изменила творческая принципиальность.

На «Леннаучфильме» — этой старейшей в системе научного кино студии — есть плеяда ветеранов. Режиссеры В. Николаи, Л. Анци-Половский, Г. Бруссе, А. Чигинский, М. Клигман и другие за долгие годы работы вложили немало труда в популяризацию научных знаний. На их долю выпало разрабатывать вместе со своими коллегами из Москвы и Киева азбуку научного кино, накапливать традиции. А сейчас студия непростительно мало использует опыт старейших режиссеров для воспитания молодых творческих кадров. Большую озабоченность в этом вопросе проявила режиссер Мария Клигман. Очень часто, говорила она, молодые режиссеры предоставлены лишь самим себе, а нам надо искать форму более тесного их содружества с режиссерами старшего поколения, которые могут осуществлять (в виде особого рода шефства) художественное руководство по отдельным картинам молодых.

Свои творческие традиции сложились и у операторов. «Ленинградских кинооператоров отличают по их академизму, — отметил оператор студии М. Ротинов. — Может быть, это случилось потому, что нас воспитал город классических архитектурных форм». Видимо, это справедливо. Однако сейчас приходят такие темы и сюжеты, которые не могут быть воплощены в традиционной строгой манере. И прежний академизм становится в известной степени сдерживающим началом. Свидетельство этому — фильмы не только ветеранов, но и операторской

* Рецензия на этот фильм опубликована в журнале «Искусство кино», 1965, № 1.

молодежи (к примеру, работа молодого оператора Б. Лебедева по картине «Летний сад»). Видимо, на студии надо всемерно расширять поиски оригинальных операторских решений.

Конференция уделила внимание такому важному, но редко вспоминаемому творческому компоненту фильма, как музыкальное озвучание. О моральном «износе» музыкального компилятивного материала говорил композитор И. Адмони. Даже самая удачная компиляция не дает возможности расставить нужные и верные акценты. По мнению оратора, здесь, как в режиссуре, в сценарном мастерстве, операторском искусстве, нужны свои поиски. Выступление И. Адмони поддержал дирижер Ленинградского Малого оперного театра Е. Корнблит, отметив, что горизонты современного слушателя и зрителя значительно расширились. Музыка (в тех случаях, когда она нужна) должна не иллюстрировать изображение, а двигать драматургию, активно участвовать в кинематографическом развитии сюжета.

Сценарное дело, режиссура, работа оператора, композитора, художника обсуждались на конференции не разрозненно, а в тесной связи с идейной устремленностью, замыслом художника. И это особенно отрадно, ибо именно такая связь является непременным условием и залогом успешного творчества.

●

«Леннаучфильм» — киностудия, работающая в городе, славном своими революционными традициями. Естественно, что коллектив ее (кроме фильмов о биологии, географии, точных науках) много сил отдает историко-революционной теме. Сейчас к 50-летию Советской власти и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина заканчивается картина «Петербургские годы» — о создании В. И. Лениным Союза борьбы за освобождение рабочего класса. На этой студии задуман фильм «Сотая страница» — рассказ о той странице «Философских тетрадей», где В. И. Ленин сформулировал шестнадцать основных положений марксистской диалектики. В картинах «Два дня Октября», «Марсово поле», «Кронштадт» будут использованы редкие фотографии, кинокадры, а также уникальные фотодокументы, снятые 24 и 25 октября 1917 года, — те, что недавно найдены в исторических архивах. Над картиной «Организатор и руководитель Советского государства» — о деятельности В. И. Ленина в октябре 1917— октябре 1918 годов — будет работать режиссер Н. Левицкий, поставивший «Кровавое воскресенье».

Это большая и ответственная программа действий. Коллектив студии «Леннаучфильм» должен проявить максимум требовательности и принципиальности, чтобы выполнить ее талантливо и вдохновенно.



«Глазами поэта»



«Кровавое воскресенье»

«Дальний поиск»



В беседе «За круглым столом — телевизионисты» (см. «Искусство кино», 1965, № 3) мы приглашали критиков, режиссеров, практиков телевидения высказаться по волнующим их вопросам нового искусства. Публикуемая ниже спорная в ряде своих положений статья оператора Львовской студии телевидения В. Хотинова является продолжением начатой дискуссии.



В. ХОТИНОВ

Внешнее сходство или кровное родство?

За последнее время в нашей печати появилось довольно много статей о природе, особенностях и путях развития телевидения. Хотя большинство авторов не претендуют на категорическое суждение, почти все они сходятся, однако, на том, что телевидение —совершенно самостоятельное, оригинальное искусство (если не на современной стадии своего развития, то по крайней мере в не очень отдаленном будущем) со всеми вытекающими отсюда выводами: самобытный язык, неповторимые законы творчества, оригинальный путь развития.

Если еще несколько лет тому назад можно было услышать голоса в защиту кинематографической природы телевидения, то сейчас этот вопрос почему-то почти не дискутируется. Получается вроде бы так: еще неясно, кто является ближайшим родственником новорожденного — пресса, радио или театр (или таковых вообще не имеется), но то, что младенец имеет лишь весьма отдаленное фамильное сходство с кинематографом, не вызывает почти никаких сомнений.

В чем же состоит, по мнению авторов этих статей, принципиальное различие между кино и телевидением? Подавляющее большинство видит его в свойственной телевидению «сиюминутности» действия и показа, то есть в возможности полной одновременности совершения действия, получения изображения этого действия и наблюдения этого изображения зрителем. Эту особенность телевидения часто называют «эффектом присутствия», так как зритель может видеть изображение объекта на экране телевизора именно в том состоянии, в котором он действительно находится в данный момент времени.

Сразу же заметим, что таким чудесным свойством обладает только «живое» телевидение, отличительной особенностью которого является моментальное получение с помощью специфической, чисто телевизионной техники видимого изображения, пригодного для подачи в эфир. Все же остальные телевизионные передачи, не использующие для получения изображения телевизионную камеру, обычно не относят к «собственно телевидению», хотя, что́ они собой представляют, пока точно не выяснено (иногда кинофильм, иногда телефильм, иногда киноочерк, иногда телеочерк, а иногда это телепостановка, снятая с экрана кинескопа).

Да, действительно, для «живого» телевидения характерен «эффект присутствия», так же, впрочем, как и для «живого» радио в силу одинаковых особенностей их технической основы (разница лишь в полноте этого эффекта).

Да, действительно, кино не обладает таким качеством. Между моментом получения видимого киноизображения и моментом совершения действия, зафиксированного на пленке, лежит определенный промежуток времени.

Но является ли эта разница тем определяющим фактором, на основании которого можно было бы провести резкую границу между кино и телевидением?

Давайте допустим, что телевизионно в полном смысле этого слова лишь то, что обладает «эффектом присутствия», то есть «живое» телевидение.

Если последовательно отстаивать эту точку зрения, то следует отказать в какой-либо телевизионности в первую очередь так называемым «телефильмам», так как любая консервация моментально исключает «сиюминутность», а телефильм, как и обычный кинофильм, получают путем фиксации изображения на кинопленке, и никакие искусственные приемы вроде «активной небрежности», о которой говорил И. Беляев, не создадут ее.

Далее. Любая «живая» телевизионная передача, в том числе и телепостановка, снятая на пленку

с экрана кинескопа или записанная на видеомагнитофоне, при повторном показе зрителям так же теряет пресловутую «телевизионность» и превращается в фильм— кстати, вот уж это, вероятно, и есть подлинно «телефильм».

Но дело не в терминологии. Ориентация на «живое» телевидение вольно или невольно сдерживает развитие технической базы телестудий, препятствует повышению качества передач, потворствует халатности и браку в работе, а иногда, как это ни странно, даже способствует процветанию на голубом экране той «маленькой лжи», против которой решительно выступают все без исключения исследователи телевизионной музы.

Действительно, казалось бы, зачем спешить с расширением парка киноаппаратуры (в частности, синхронной) и заботиться о квалифицированном ее использовании, если киносъемка противопоказана телевизионной специфике? В самой природе «живого» телевидения заложен элемент случайности, а раз так, то стоит ли особенно переживать, если в эфире «случайно» появится снятый на пленке брак? Да и попробуй докажи, что это брак, что актер, режиссер, оператор сделали что-то хуже, чем на репетиции, что в эфир пошел не лучший вариант передачи, — сравнить-то ведь не с чем: и репетиция и передача «улетели» — не поймаешь! Если в кино имеется возможность выбрать лучший из нескольких дублей, то в «живом» телевидении приходится надеяться на авось: авось выйдет не хуже, чем на репетиции, а может быть, даже лучше (?!).

Да, говорят, что во время «живой» телепередачи возможны не только потери, но и находки. Это верно. Однако вероятность находок равна, если даже не меньше, вероятности потерь. Подумать только: перегорела лампа в прожекторе, и передаче уже нанесен непоправимый урон!

Считается, что зритель прощает «живому» телевидению все его неточности и «накладки» во имя «эффекта присутствия». Возможно. Но ведь если актер играет плохо, то его не спасут никакие «эффекты», а если он играет хорошо, то и без «сиюминутности» хорошо.

Кроме того, создавая игровые передачи методом «живого» телевидения, которому присущи, как и театру, законы реального времени и пространства, режиссер обедняет свой арсенал выразительных средств, так как не имеет возможности применять монтаж для творческого распоряжения кинематографическим временем и пространством. Взамен этой потери он не получит ничего, кроме сомнительной в художественном отношении «сиюминутности».

Другое дело — передачи хроникально-документального характера, которым совершенно справедливо отводится много места в телевизионной программе. В них действительно «эффект присутствия» часто приобретает огромное, неоспоримое значение. Часто, но не всегда.

Дело в том, что чем «информационнее» характер передачи, тем важнее становится скорость доставки этой информации зрителю. И, безусловно, пределом в этом отношении будет доставка мгновенная, «сиюминутная». Здесь «живое» телевидение возможно, нужно, необходимо. Здесь нечего считаться с какими-то художественными потерями, с возможным браком. Ярким примером такой информации могут служить передачи Космовидения, в которых качество показа было абсолютно правильно принесено в жертву скорости доставки информации.

Поэтому к «живому» телевидению с его неизбежными художественными недостатками следует прибегать лишь в тех случаях, когда передача имеет сугубо информационный, репортажный характер (последние известия, демонстрации, митинги, спортивные состязания и т. п.), ибо злоупотребление им даже в документальных жанрах часто приводит к той «маленькой лжи», о которой упоминалось выше и которая проваливает самую нужную и, казалось бы, интересную передачу, а следовательно, и в какой-то степени дискредитирует идею, заложенную в ней.

Особенно часто это случается в беседах и интервью. Лишенный другой возможности целенаправленного построения и предварительного хронометража передачи, режиссер в «живом» телевидении зачастую вынужден прибегать к неоднократной репетиции вопросов и ответов, а в результате — фальшь, вместо «трансляции жизни» — плохой «спектакль». Такой «спектакль», даже «хороший», как и фальшивая монета, ничего не стоит. Потеряв правдивость, подобная передача, в лучшем случае, способна лишь поставить в неудобное положение как занятых в ней людей, так и зрителя.

Единственный выход из этого положения — это отказ от техники «живого» телевидения, предварительная запись интервью или беседы хотя бы на видеомагнитофоне. В этом случае съемка может происходить без всякой репетиции, это будет действительно задушевная беседа с живой разговорной речью, с неподдельной импровизацией как со стороны участников этой беседы, так и со стороны творческой бригады (интервьюер-ведущий, режиссер, операторы). А для того чтобы удалить неудачные места и точно уложиться в хронометраж, существуют ножницы и клей, а в крайнем случае и второй дубль. Ей-богу, зритель не будет на нас в претензии за такую «несиюминутную» передачу!

В случае же применения синхронной киносъемки перед документальным телевидением открываются дополнительные возможности, ибо отпадает необходимость вызывать «выступающих» (между прочим,

довольно точное определение, хотя его и не терпит Л. Футлик, судя по его статье в «Искусстве кино», 1965, № 7) в студию, а интервью или беседа проведенные, так сказать, без отрыва от производства, будут несравненно интереснее и, главное, правдивее.

Передвижная телевизионная станция (ПТС) тоже может приехать на предприятие (находящееся на расстоянии прямой видимости от телевизионной вышки), но ее техника — это опять-таки техника «живого» телевидения со всеми ее как положительными, так и отрицательными качествами.

Вот и выходит, что к созданию и такой, казалось бы, сугубо телевизионной передачи нужно подходить с позиций кино, а не ложно понятой специфики телевидения.

Итак, «живое» телевидение с его «сиюминутностью» представляет собой, по-моему, лишь частный случай «собственно телевидения» и не исчерпывает это понятие как таковое. Причем, меньше всего приходится говорить об «эффекте присутствия» в связи с проблемами художественного телевидения, телевидения как искусства. Поэтому к «собственно телевидению» я отношу все виды телевизионных передач, кроме трансляции кинофильмов, сделанных без какого-либо учета размеров телевизионного экрана и качества получаемого на нем изображения, так как в целом телевидение, на мой взгляд, есть не что иное, как новая отрасль кинематографии с рядом специфических особенностей, важнейшими из которых являются: оперативность, доставка на дом (сервис), систематичность и многожанровость. Все эти черты роднят телевидение и с радио. Однако это не значит, что телевидение — это радио с рядом специфических особенностей, свойственных кинематографу («зримое радио»), ибо, во-первых, все эти особенности в основном технического характера, а во-вторых, несравненно усиливая роль кино как средства информации, пропаганды и эстетического воспитания трудящихся, телевидение не затрагивает основ киноискусства и не изменяет, в сущности, целей и задач кинематографии.

Вооружая кино новейшей (хотя еще во многом несовершенной) техникой, телевидение ломает старые рамки представлений о возможностях и формах киноискусства, открывает, особенно перед документальной кинематографией, почти не ограниченные творческие возможности.

И пути реализации этих возможностей надо искать.

Л. ПРЕССМАН,
Д. ПОЛТОРАК

Телевизор и любознательные школьники

В Польше вышла интересная книга доктора Э. Флеминга «Телевидение в обучении и воспитании»*. Это одна из первых попыток глубоко проанализировать сложную, противоречивую проблему, от решения которой, как полагает польский ученый, зависит во многом путь образования юного поколения. Особенность работы Э. Флеминга — широта постановки экспериментов, их методологическая и научная логичность и обстоятельность.

Автор прежде всего обращается к анализу сложнейшей проблемы, глубоко интересующей и педагогов, и работников телевидения, и кинематографистов,— к вопросам восприятия телевидения детьми и в связи с этим к изменению отношения детей к «соседним» искусствам: литературе, кино, театру. Сложность выяснения проблемы усугубляется еще и тем, что в педагогической науке и в искусствоведении нет точного способа анализа восприятий, нет даже определенного подхода к отбору материала и «параметров» сопоставления. Многие ученые стремятся выяснить особенности восприятия телевизионных передач и, следовательно, их влияние на детей, уточняя к о л и ч е с т в о увиденных ими передач и в р е м я, потраченное на просмотр. Другие подходят с позиций анализа с о д е р ж а н и я передач— их интересует, ч т о смотрит ребенок. Однако и в том и в другом случае исключается предшествующее влияние телевидения, а ведь и до момента исследования телевидение уже оказало воздействие на вкусы детей, на их интересы, на выбор программы для просмотра. Э. Флеминг, на наш взгляд, анализирует проблему тщательно и всесторонне. Он прослеживает влияние телевидения на детей с момента, когда ребенок впервые сел к голубому экрану.

Остановимся на некоторых наблюдениях автора.

Э. Флеминг установил, что дети проводят у телевизора от трех до пяти часов ежедневно, причем не-

* E. F l e m i n g. Telewizja w nauczaniu i wychowaniu. Nasza Księgarnia, Warszawa, 1963.

которые смотрят передачи до 40—42 часов в неделю (в школе же ученик проводит не более 30—36 часов)! В телевизионных программах ребенок находит то, что удовлетворяет его любознательность, что заставляет его волноваться, переживать. Школьник, сидящий у экрана телевизора, часто отождествляет себя с героем, глубоко чувствует его радости, сомнения, успехи. Дети верят телевидению, не замечают его условности: «Здесь все, как живое!» Автор подчеркивает огромное воспитывающее влияние телевидения на детей — новое искусство помогает формировать их взгляды на мораль, на поступки людей, на собственное поведение; голубой экран порождает стремление увидеть мир, познать его и в значительной мере удовлетворяет это естественное желание.

Отношение детей различных возрастных групп к телевидению не постоянно. В возрасте 11—14 лет, говорит Э. Флеминг, дети обычно меняют свое отношение к телевидению, возникает критическое отношение к передачам, теперь ребята определяют ценность передачи с точки зрения того, как она расширяет их кругозор, что она дает не только чувству, но и уму. И, наконец, дети старшей возрастной группы (15—17 лет) обращаются к телевидению не только из познавательных интересов, но и ища в нем эстетическое наслаждение.

Весьма любопытны сведения исследователя, характеризующие передачи, которые не вызывают интереса детей. Как известно, слово играет в телевидении роль куда более значительную, чем в кино. Специфические особенности материала, используемого для телепередачи — его, так сказать, «телевизионность»,— еще неясны, поэтому телесценаристы порой слишком большое место уделяют слову. Как раз, по данным Э. Флеминга, дети не любят передач, в которых текст диктора или комментатора определяет композицию и стиль теледемонстрации. Обращаясь к телевизору, ребята хотят прежде всего видеть, а уж потом слышать. Преобладание слова над зрительным рядом вызывает у них отрицательное отношение к передаче — в этом отношении восприятие телевидения сближается с восприятием кино.

Однако отношение детей к телевидению и кинематографу, по мнению автора, неодинаково. Дело в том, что дети доверяют телевидению больше, чем кино; здесь немалую роль играет то обстоятельство, что голубой экран не пугает детей так, как кино. Во-первых, происходит это потому, что передачи телевидения отбираются для детей в Польше строже, чем кинофильмы, и на голубом экране меньше убийств, смертей, драк, чем в фильмах, на которые детям вход не воспрещен; во-вторых, обычно рядом с детьми у телеэкрана сидят родители, что в значительной мере снимает опасения детей.



Богатство тематики и разнообразие форм подачи материала, оперативность, недоступная кинематографу, делают телевидение в глазах детей более значительным, чем кино. Отрицают кино (в сравнении с телевидением) младшие школьники, среди старших детей (15—17 лет) число поклонников кинематографа растет; по данным Э. Флеминга, 40 процентов старшеклассников предпочитают кино телевидению, они видят в кино особо ценное культурное развлечение, рассматривая фильм как произведение искусства, доставляющее гораздо большее эстетическое наслаждение, чем телевидение. Развивая свою точку зрения, дети этой группы подчеркивают, что кино прельщает их четкостью изображения, величиной экрана, цветом. Такое рассуждение невольно вызывает тревогу: не снизит ли число сторонников кинематографа дальнейшее техническое совершенство телевидения?

Неутешительны наблюдения Э. Флеминга и за изменением отношения детей к литературе: у младших и средних школьников под влиянием телевидения резко падает интерес к книге; дети 15—17 лет снова читают больше, телевидение помогает им выбрать книгу, в тех случаях когда передачи умело дают соответствующие рекомендации. Видимо, такие передачи, пропагандирующие книгу, особенно необходимы для детей младшего и среднего возраста. Опыт Центрального телевидения в нашей стране убедительно показывает огромные возможности голубого экрана в этом отношении. Что касается радио, то у всех школьников интерес к нему из-за телевидения падает.

Тщательные наблюдения позволяют Э. Флемингу определить, сколько времени дети должны уделять чтению, кино, театру и телевидению. Конечно, нормы, установленные Э. Флемингом, нуждаются в уточнении и апробации; само соблюдение такого режима возможно лишь при тесном содружестве телевидения, школы и родителей

Важнейшую роль в нормализации увлечения детей телевидением должна сыграть, по справедливому мнению автора, школа. Развитие учебного телевидения, планомерное использование его в процессе

воспитания весьма перспективно. В Польше (кстати, в одной из первых среди стран социалистического лагеря) уже несколько лет ведутся учебные телепередачи в масштабе всей страны. Свыше пяти тысяч школ используют телевидение непосредственно в классах, во время уроков. Учебные передачи Польского телевидения разнообразны, методически продуманы, вызывают глубокий интерес школьников. Э. Флеминг считает, что применение телевидения в школе создает основание для широкого распространения системы так называемых проблемных уроков. На таком уроке силы и внимание учащихся сосредоточены на решении проблемы (задачи) или группы узких вопросов, связанных единством задачи; телевидение на уроке дает массу динамического материала для самостоятельных активных наблюдений, вывод вытекает из логики передачи. Включение в передачу побудительных вопросов усиливает активность учащихся.

Э. Флеминг, как нам кажется, чрезмерно строг к традиционным формам обучения, хотя и не преувеличивает значения технических средств. Отмечая достоинства нового средства обучения, Э. Флеминг признает за учителем ведущее положение в процессе обучения. Бесспорно, и на обычных уроках и во внеклассной работе телевидение найдет самое широкое применение как могучее средство образования. При этом оно не может и не должно производить коренное изменение процесса обучения.

К сожалению, автор ограничивается лишь общими замечаниями об объеме учебной телепередачи, о соотношении статики и динамики, о темпе, роли и месте словесного комментария. Обилие собранного автором материала давало ему возможность детального решения и других вопросов, связанных с проблемой учебного телевидения. К сожалению, Э Флеминг не уделил им внимания; жаль также, что он не коснулся вопроса о качестве учебных передач, о влиянии телевидения на самый характер воспитания. Автор много внимания уделяет советам родителям, но почему-то в свой эксперимент он не включает ни беседы с родителями, ни мнение учителей. Прием анкетирования — основной в исследовании Э. Флеминга. Однако никакая даже самая тщательная и тонко продуманная система анкетных вопросов не может дать объективной картины отношения детей к телевидению и кино. Это становится совершенно очевидно, когда речь заходит об утомляемости детей: можно ли считать решением сообщение ребенка о том, как он спит после телепередачи, устают ли у него глаза и т. д. Видимо, в дальнейшем исследования подобного типа должны проводиться коллективно —педагогом, психологом, искусствоведом. Как ни интересны наблюдения Э. Флеминга над отношением детей к телевидению и кино, все же проблема эта может быть решена не только наблюдением, но и специальным экспериментированием. Специального анализа требует также вопрос о формировании отношения детей к телевидению под влиянием телевидения; правильно выделив его, автор, однако, не дал позитивного решения.

Работа польского ученого — серьезное и многоплановое исследование; думается, что знакомство с этой книгой было бы очень полезно советским педагогам, кинематографистам и творческим работникам телевидения. Давно уже, как нам кажется, назрела необходимость организации подобных исследований и в нашей стране, где тысячи работников телевидения и кино и педагогов с глубоким интересом следят за развитием учебно-образовательного телевидения.

Хроника телевидения

В столице Таджикистана Душанбе состоялся семинар художников студий телевидения Средней Азии и Казахстана.

Участники семинара поделились опытом работы, провели творческий обмен мнениями. Художники говорили об улучшении технологического процесса оформления передач, о более тесном контакте художника с другими творческими работниками постановочной группы и цехов, о применении цвета на телевидении.

Руководитель семинара — главный художник Центрального телевидения В. Челышев.

●

Телезрители города Грозного познакомились недавно с первыми номерами киножурнала «По Чечено-Ингушетии». Он создается Грозненским телевидением на общественных началах. По просьбе местных студий киножурнал демонстрируется телевидением Нальчика, Махачкалы, Орджоникидзе и Казахстана.

●

Подведены итоги смотров телевизионных фильмов, которые проходили в Таллине, Хабаровске и Казани.

Дипломы Оргкомитета Союза работников кинематографии за лучший телерепортаж получили фильмы «Завещание» (Рига), «Время действия — наши дни» (Томск); диплом второй степени получил фильм Саратовской студии «Седьмая ступень».

Отмечена лучшая операторская работа в фильмах «Ручей» (Рига), «Чайки не спят ночью» (Южно-Сахалинск), «Мечтатель» (Волгоград).

За лучшую режиссуру дипломы получили фильмы «Рига в ритме солнца» (Рига) и «Сейнер вышел в море» (Хабаровск).

●

На Горьковской студии телевидения снят фильм по сценарию, написанному М. Горьким в 20-х годах. Сценарий этот называется «По пути на дно», в нем рассказывается о людях, послуживших писателю прообразами героев его пьесы «На дне»— Луки и Сатина. Режиссер фильма М. Скворцов; роль телеграфного чиновника, ставшего для М.Горького прототипом Сатина, исполняет В. Самойлов, роль «будущего» Луки — В. Дворжецкий.

●

Брянская студия телевидения выступила с интересной передачей «Шуми, брянский лес». К участию в этой передаче, посвященной охране природы родного края, были привлечены ученые, лесоводы, писатели и друзья природы, специально был подготовлен киноочерк о лесах Брянщины.

●

Воронежский комитет по радиовещанию и телевидению и областной отдел народного образования ввели по средам передачи «Телевидение — в помощь школе». Ученые, писатели, инженеры, учителя рассказывают о новейших достижениях науки, о поисках и находках, о прошлом и будущем, о том, как человек, вооруженный знаниями, преобразует природу.

БОЛГАРИЯ

В настоящее время Болгарское телевидение демонстрирует передачи в объеме 24—25 часов в неделю. Каждый день посвящен определенной тематике (например, по понедельникам передаются телеспектакли, по пятницам — передачи для сельского населения и музыка, по субботам — эстрадные программы и т. д.). Большое место в передачах телевидения Болгарии занимают бюллетени новостей — «Во всем мире и у нас». Благодаря связям со странами, входящими в международную сеть Интервидения, особенно с СССР, ГДР и ЧССР, Болгарское телевидение регулярно получает актуальную информацию о событиях, происшедших в разных странах.

●

На VII фестивале документального и короткометражного фильма в Лейпциге болгарский телефильм «Васка» (сценарий Валерия Петрова, режиссер Борислав Шаралиев) получил Большой приз фестиваля «Золотой голубь», а также премию Эгона Эрвина Киша, которой его удостоило специальное жюри из представителей телевидения социалистических стран.

ГДР

С конца ноября 1959 года, вскоре после первого съезда кинолюбителей ГДР, телевидение Германской Демократической Республики начало регулярно демонстрировать передачи рубрики «Берись за кинокамеру, приятель!» («Грайф цур камера, кумпель!») продолжительностью в один час. В январе 1965 года была показана пятидесятая передача этой снискавшей большую популярность рубрики. В передачах принимает непосредственное участие известный кинорежиссер ГДР лауреат Национальной премии Вернер Бергманн. Эти передачи преследуют цель оказать помощь кинолюбителям в овладении основами киносъемки, познакомить их с основами режиссерской работы и предоставить возможность выступать в телепрограммах с демонстрацией своих достижений. В течение прошедших лет телезрителям ГДР было продемонстрировано 173 любительские киноленты; с рассказами о своей работе выступило более 80 кинолюбителей. В передачах рубрики широкое освещение находят работы иностранных кинолюбителей.

ИТАЛИЯ

Второй год существует цикл передач итальянского телевидения под названием «Новые встречи». Он посвящен писателям, общественным деятелям, ученым, врачам, деятелям искусства и культуры различных стран. В 1964 году телезрители увидели передачи о Жорже Сименоне, Эрихе Марии Ремарке, Андре Моруа и Федерико Феллини. В нынешнем году героями передачи серии «Новые встречи» будут негритянский лидер Мартин Лютер Кинг (США), американский ученый Лайнус Полинг, композитор Арам Хачатурян, балерина Майя Плисецкая и многие другие.

ОАР

В конце 1964 года в Каире закончилось строительство телевизионного городка, в котором работают три тысячи человек.

США

Американские специалисты утверждают, что в ближайшее время характер американских телевизионных программ, предназначенных на экспорт, должен резко измениться. Иностранные телеорганизации становятся все разборчивей при покупке американской продукции, она подвергается с каждым годом все более резкой критике, и это, по их мнению, заставит Голливуд и вещательные сети подумать о повышении стандартов выпускаемых передач. На самом деле американская телевизионная продукция, идущая сейчас на экспорт, в своей массе весьма низкопробна и вызывает нарекания даже со стороны самих американцев. Так, например, бывший председатель Федеральной комиссии связи Н. Миноу писал, что американские программы «устрашают иностранцев громовой стрельбой и потоками крови». Послы США, заявлял Миноу, сообщают из различных стран, что американские телефильмы производят за рубежом плохое впечатление и вызывают отвращение к американскому образу жизни. Не менее резкую оценку дают американской продукции и зарубежные специалисты. Так, генеральный директор Би-би-си Хью Карлтон Грин заявил, что США наносят большой вред, распространяя во всем мире дешевые в буквальном и переносном смысле телефильмы, смакующие преступления и насилия.

ФРАНЦИЯ

Как мы уже сообщали, Национальная федерация французского кино возбудила в коммерческом трибунале Парижа дело против Службы радиовещания и телевидения Франции — ОРТФ (см. об этом «Искусство кино» № 7 за 1965 год). Владельцы кинозалов обвиняют ОРТФ в нанесении им значительного материального ущерба в результате демонстрации в телепрограммах кинофильмов и требуют уплаты компенсации в сумме 100 миллионов новых франков.

После многодневных обсуждений суд постановил в иске отказать на том основании, что ОРТФ не занимается недозволенной конкуренцией и не преследует цели разорить кого-либо из владельцев кинозалов.

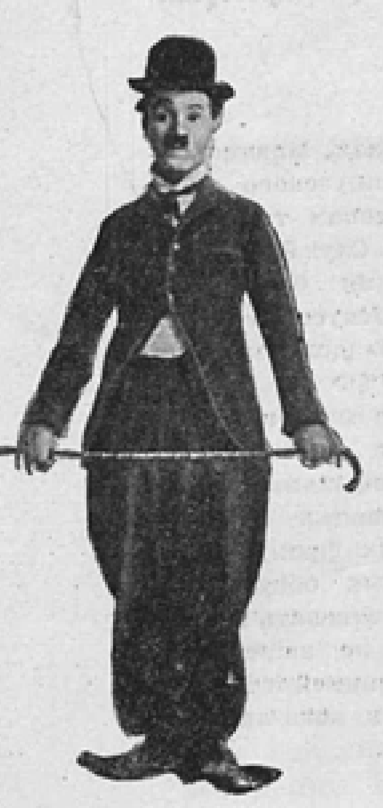
М. БЛЕЙМАН

Жизнь Чаплина

В жизни этого артиста были взлеты и были падения. Он поднялся из безвестности и стал знаменит. Прошли годы, он и постарел и «устарел», потерял популярность. Тогда его освистали. Он лишился последнего, с трудом добытого ангажемента, голодал, чуть ли не побирался. Но в конце жизни опять пришел успех, и он был последним. Публика неистовствовала, вызывая актера, требовала, чтобы он повторил свой номер. Но он лежал на сцене и не мог выйти на вызовы, он даже подняться не мог — он умирал. Он умер в час самой большой своей победы, самого большого успеха.

Так заканчивает Чаплин «Огни рампы». Кстати, так же прощается с д'Артаньяном Дюма — великому солдату приносят маршальский жезл, когда он умирает на поле своего последнего, победоносного боя.

Жизнь Чаплина совсем непохожа на биографию клоуна, героя «Огней рампы». Чаплин падений не знал. В истории искусства редкостны такое последовательное возвышение художника, такое нарастание популярности, такой мировой успех и такое мировое признание. «Лестница его славы» — история восхождения кино как искусства. Он снимался и ставил картины, когда кинематограф еще только находил себя. Он возвышался и приобретал популярность вместе с первыми большими людьми американской кинематографии, с режиссерами и актерами — Мак Сеннетом и Гриффитом, Инсом и Штрогеймом, Глорией Свенсон и Лилиан Гиш, Фербенксом и Бартельмесом. Он остался великим актером и режиссером, когда о Мейбл Норман, ставившей фильмы, в которых он снимался, и прославившейся исполнением Девушки с гор в «Нетерпимости», помнят только историки кинематографа, когда Гриффит умер в безвестности, а Штрогейм был уничтожен, когда все «двенадцать сумасшедших девчонок» Мак Сеннета стали престарелыми дамами и когда забылись все его партнеры и соперники — косоглазый Бен Тюрпин, толстый Фатти, гладенький Монти Бэнкс, респектабельный Гарольд Ллойд и чудаковатый, рассеянный Гарри Лэнгдон. Забыт был даже самый сильный и талантливый из его «конкурентов» — Бестер Китон; Чаплин вытащил его из безвестности, чтобы он сыграл вместе с ним в «Огнях рампы».



Он был самым большим из больших людей американского «немого» кино и остался большим, когда самое это искусство исчезло. И все-таки, глядя «Огни рампы», я не мог отделаться от ощущения, что образ клоуна, который играет Чаплин, автобиографичен. Он воспроизвел не только элементы своей творческой биографии, не только бытовую атмосферу своей актерской юности. Великий и удачливый комический актер не только сыграл великого и неудачливого актера, но и самого себя.

Большое произведение искусства всегда многозначно. В нем сплетаются несколько тем, несколько жизненных пластов. Лучше всего его воспринимать в целостности и не выделять то, что соответствует взглядам критика, не генерализировать одну тему художника, один его образ, отмахиваясь от остальных.

И, конечно, «Огни рампы» не были бы чаплиновским фильмом, если бы в нем не была настойчиво и последовательно повторена вечная тема этого художника — тема борьбы за жизнь выброшенных из этой жизни людей, тема солидарности, тема ответственности за жизнь не только свою, но и других. Именно эту тему Чаплин варьирует почти в каждом своем фильме. В «Собачьей жизни» бродяга не только делится с собакой последним куском, но и находит в ней опору. (Через много лет этот мотив использует Витторио Де Сика в «Умберто Д.».) Тот же самый мотив повторен в «Малыше», где бродяга, связанный ответственностью за жизнь ребенка, начинает жить по-другому. В «Золотой лихорадке» трагизм этого мотива обострен тем, что бродяга помогает девушке, которой он вовсе не нужен, а в «Огнях города» он ей необходим, но она не узнает его, когда в нем миновала надобность. Так и в «Огнях рампы». Здесь бродяга, снявший маску, но сохранивший характер, дважды спасает героиню. Нищий и бездомный клоун, уже отчаявшийся получить ангажемент, не только спасает от самоубийства юную балерину, не

только выхаживает ее, но и с почти гипнотической убежденностью заставляет ее встать и пойти, когда она, обессиленная болезнью, ходить не может. Он заставляет ее вернуться к работе в искусстве и добиться успеха. В отличие от предыдущих фильмов, девушка отплачивает ему добром за добро — она организует старому клоуну, может быть, самый большой в его жизни успех. Он умирает на сцене, достигнув всего, чего хотел. Он умирает триумфатором. Больше того, искусство не умирает вместе с ним — эстафета передана им молодой балерине.

Конечно, этот финал «Огней рампы» можно рассматривать как очередную вариацию, как новое решение постоянного чаплиновского мотива. Но мне кажется, что это было бы только формальным объяснением, что Чаплин смотрит глубже.

Прежде всего Чаплин здесь по-новому парадоксально трактует любовный мотив. В предыдущих его фильмах герой сталкивался с тем, что девушка не любит его, не понимает, отказывает бродяге (поиному разве только в «Новых временах»). В «Огнях рампы» другое. Герой и помыслить не может, что спасенная им девушка, ставшая блистательной балериной, может полюбить его — старого клоуна. Это оправдано тем, что он стар, а она молода — возрастная разница делает любовь невозможной. Но в том-то и дело, что героиня любит старого клоуна, который этого не понимает. Иначе зачем было бы подчеркивать ее отказ молодому и красивому поклоннику?

Так впервые в фильмах Чаплина подчеркивается возраст героя — в других его фильмах годы никакого значения не имеют. Старость здесь важный мотив — стареет человек, стареет его искусство. И именно это и заставляет предполагать, что в фильме есть автобиографические элементы, хотя, повторяю, реальная биография Чаплина опять же этому противоречит — он сам позаботился, чтобы мир узнал о постигшем его на склоне жизни счастье в браке с Уной О'Нил.

Но, конечно, главное не в этом. Нужно сказать, что Чаплина интересует не только возраст героя, но и возраст его искусства, его исторические черты. Ведь сюжет «Огней рампы», события, происходящие в картине, с историей как будто не связаны. Сюжетные ситуации не закреплены за временем, за определенными историческими обстоятельствами. Но Чаплин почему-то очень точно фиксирует именно время: фильм начинается в канун первой мировой войны и заканчивается после ее окончания. Это тщательно зафиксировано в бытовой обстановке, в костюмах, в надписях. В чем же тут дело? Да просто Чаплин — и в этом подлинное величие его искусства — всегда историчен. Драматизм его фильма не в том, что великий актер не признан своими современниками. Чаплин рассказывает о том, что умирает искусство целой эпохи и вместе с ним умирают его представители. Конечно, искусство не умирает со смертью актера, оно остается, но это другое искусство. Актеру же, его представлявшему, остается только физическая смерть — его жизнь в искусстве уже закончена. Чаплин не строит иллюзий — когда приходит новая эпоха, то вместе с ней появляются новые люди, новые общественные и эстетические интересы, новые герои, новые социальные типы, а значит, и новые социальные маски в искусстве.

Вспомним, ведь недаром в годы перелома, накануне мировой войны с фашизмом, Чаплин, поставив «Диктатора», впервые распрощался с усиками, котелком, визиткой и тросточкой, которые он носил всю свою актерскую жизнь. Тогда я взял на себя смелость утверждать, что Чаплин больше не вернется к своей маске и написал об этом в статье «Конец маленького человека». Я оказался прав, хотя не до конца. Чаплин действительно отказался от маски, но не по тем причинам, о которых я говорил. Я исходил из концепции эстетического единства образа, созданного Чаплином. Но дело было не только в искусстве. Отказываясь от маски, Чаплин проявил глубокое понимание изменяющегося времени. Образ бродяги, вооруженного тросточкой, стал исторически невозможен — он стал архаичным, как и то великое и наивное искусство, лучшим представителем которого он был.

Поэтому можно сказать, что в «Огнях рампы» Чаплин прощается со своим временем и со своим искусством. Можно сказать, что именно поэтому его фильм трагичен, поэтому автобиографичен.

Можно сказать и по-другому. В самом деле, подчеркивая, что наступило новое время, Чаплин спорит с ним, спорит с новыми вкусами, бросает им вызов. Показывая классические «гэги» в паре с «воскрешенным» им последним большим актером «комического» фильма Бестером Китоном, Чаплин доказывает, что их искусство живо и молодо. Он полемизирует со зрителем и говорит ему: смотрите, смотрите, от чего вы отказываетесь, смотрите, на что мы, старые актеры, способны. Но уже в самой этой борьбе, в этой страстной полемике, в необходимости доказывать жизнеспособность своего искусства заложено трагическое начало.

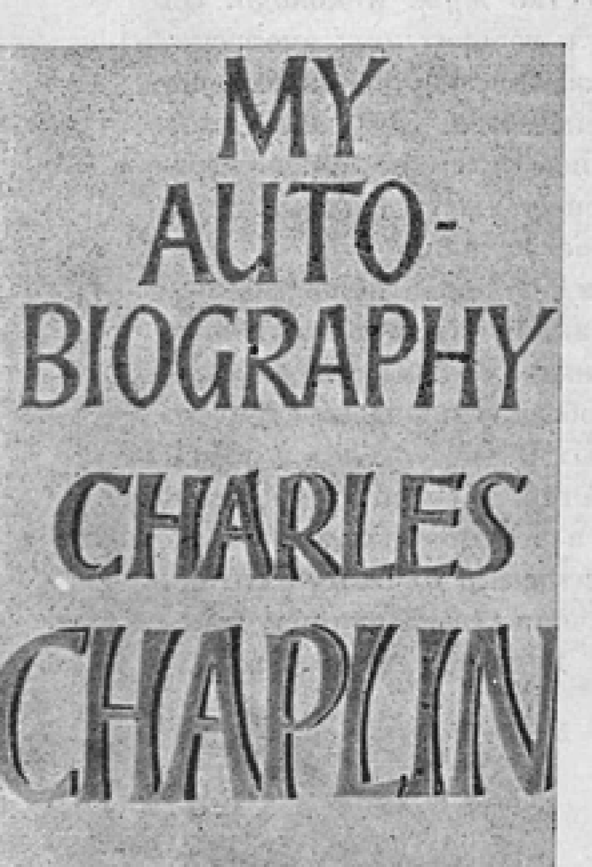
Но это еще не все. В этом фильме автобиографична еще одна тема, вечная чаплиновская тема борьбы маленького человека за жизнь, борьбы с неустроенностью, одиночеством, необеспеченностью, страхом. Именно эту тему нес целых пятьдесят лет великий актер, ставший подлинным героем своей эпохи, герой смешной и неуклюжий, в продранных клоунских башмаках, в кургузой визитке и в помятом котелке.

Впрочем, то, что это личная тема Чаплина, я понял только сейчас, когда прочитал его «Автобиографию».

Боже мой, чего только не говорили о Чаплине. Перед тем как писать эту статью, я перечитал и наши и иностранные книги о нем— конечно, не все, их слишком много. Чаплина сравнивали с Христом и Буддой, его называли воплощением современного мифотворчества, в бродяжничестве чаплиновского героя открывали глубины современной «болезненной» души, а в его приключениях — религиозные символы. Количество восклицательных знаков в книгах о Чаплине, наверное, ставило в тупик наборщиков типографий, в которых эти книги печатались. Правда, есть и другие книги, к примеру, деловитые работы наших исследователей Г. Авенариуса и А. Кукаркина. Потоку восторженных ассоциаций они противопоставляют осведомленность.

Но и «деловые» и «поэтические» исследователи справедливо уверены в том, что пишут о великом художнике и что это не нужно доказывать. В чем же его величие и в чем секрет этого величия — а он есть, этот секрет,— исследователей не интересовало. Величие они приняли как данность.

Раскрыть «секрет» Чаплина пытались авторы старой книги—С. М. Эйзенштейн, Г. М. Козинцев, С. И. Юткевич — и автор этой статьи. Эйзенштейн с удивительной проницательностью раскрыл «детскость» чаплиновского искусства, Козинцев и Юткевич с разных сторон исследовали театральные истоки чаплиновского образа, я пытался понять литературную природу искусства Чаплина, отыскать его литературные прототипы. Этой же проблеме была посвящена и статья Н. Коварского. Некоторые мысли, высказанные в моей статье, и сейчас, через двадцать с лишним лет после ее написания, не кажутся мне устаревшими. Я думаю и сейчас, что Чаплин вслед за большими художниками реализма ставит своего «обыкновенного», «негероического» героя в ситуации, требующие героического поведения, и что новизна его искусства в том, что его трагедия не знает катарсиса, того «очищения», которое со времен античности считалось необходимым признаком трагического искусства.



Конечно, ни мои товарищи по исследованию, ни тем более я не претендовали на решение всех трудных проблем, связанных со сложным творчеством Чаплина. Мы и не помышляли о том, чтобы до конца постичь природу его гениальности, причины удивительной жизнестойкости его искусства.

Поэтому естественно волнение, с которым я принялся за чтение «Автобиографии» Чаплина. Может быть, он сам раскрыл приемы своего мастерства, рассказал о творческой истории своих картин, поведал о том, в чем секрет того, что он заставлял зрителя смеяться, задумываться, плакать и верить?

●

Перед исследователями творчества великих мастеров нередко встает кажущийся неразрешимым вопрос, как примирить житейский характер художника, его поведение и образ жизни с его же искусством. Конечно, иногда житейский и художественный характеры совпадают. Автор «Поэзии и правды» и «Разговоров с Эккерманом» вполне мог быть автором «Фауста». «Дневники» Л. Н. Толстого демонстрируют величие мыслей и чувств.

Но есть художники, бытовой образ которых не совпадает и даже контрастирует с их творчеством: он мельче или же просто другой. И если из переписки Пушкина можно извлечь представление об его интеллектуальном масштабе, понять, что великий поэт был и умнейшим человеком эпохи, то письма Блока к жене так ординарны, что, читая их, почти невозможно догадаться о гениальности их автора.

Помню, меня поразили последние письма Достоевского к жене. Он писал из Москвы, куда приехал на Пушкинский праздник, тот самый, где прочитал знаменитую свою речь, которая, по свидетельству современников, потрясла слушателей, заставила их становиться на колени перед ним, целовать его руки. Конечно, в эти дни Достоевский был полон своей еще не произнесенной речью. Но в письмах к Анне Григорьевне он сообщает, что ему отвели слишком дорогой «нумер» в «Лоскутной гостинице» и не сказали, что за него будут платить, что он будет обедать у знакомых, чтобы экономить деньги. Даже после триумфа он заполняет письма бытовыми подробностями, а о речи сообщает, что она имела успех, и только.

Сколько дневников, писем, воспоминаний представляют нам их авторов совсем не такими, какими они кажутся по их книгам, картинам, симфониям. Примеры, подобные вышеприведенным, можно было бы умножить до бесконечности, но я ограничусь только ссылкой на Пушкина («Пока не требует поэта...»), подчеркивающей несовпадение бытового облика человека с его же обликом как поэта.

Зная это, не нужно и пытаться извлечь из мемуаров большого художника художественный его образ, хотя бы приблизительно равный по силе образам его сочинений. Нельзя и требовать от него полной соз-

нательности в характеристике своего творчества. Художник не всегда теоретик и аналитик, но из-за отсутствия этого дара не становится меньшим художником. Иногда он наивнее своих сочинений, и даже кажется, что он их примитивно понимает.

Но тем не менее, автобиографические высказывания всегда интересны, хотя бы потому, что из несовпадения образа человека и художника можно понять некоторые особенности и мастера и человека.

И я попытаюсь проанализировать книгу Чаплина, как бы наложив его реальную биографию на биографию творческую, не для того, чтобы искать совпадений — их найти сравнительно легко, а для того, чтобы именно из несовпадений понять творческий характер художника, единственно для нас важный и интересный.

Тут я должен сделать предупреждение читателю, уже знакомому с текстом «Автобиографии», напечатанным в «Иностранной литературе» (1965, № 1, 2). Редакция сделала к тексту Чаплина сноску: «Печатается в сокращении». В действительности же, из книги объемом больше чем двадцать печатных листов напечатано около девяти, то есть меньше половины. Это уже не сокращения, а выдержки, не сокращения, а экстракты. Редакция выбрала из цельной, интересной именно своим противоречивым характером книги, может быть, самые значительные эпизоды, и биографические и творческие. Но получилось так, что в сокращенном таким образом тексте образ мемуариста оказался приукрашенным и приглаженным. Мы узнали некоторые эпизоды биографии, но не узнали человека, а ведь именно для ознакомления с ним и были написаны мемуары. В сокращенном тексте образ Чаплина очищен от «человеческих слабостей», избавлен от наивностей, от противоречий, в которых раскрывается его личность, его характер. Мы получили «селекционного» Чаплина, тогда как он, право, в селекции не нуждается, потому что интересен весь, целиком. В противоречиях сказывается житейский характер художника, из противоречий житейского и творческого облика возникает образ автора мемуаров. В тексте «Иностранной литературы» противоречия почти целиком изъяты, опущены, сокращены, и поэтому читатель не может получить целостного и полного представления ни о книге, ни об ее авторе. Мои претензии меньше всего относятся к переводчику книги З. Гинзбург, хорошо сделавшей свою работу. Но редакции журнала нужно было бы задуматься о целях и принципах сокращений.

●

Многие даже пристрастно влюбленные в Чаплина критики считают его «Автобиографию» неинтересной именно из-за несовпадения творческого образа с бытовым. На первый взгляд, это, к сожалению, так. В книге Чаплина мало рассуждений о природе его искусства; в ней значительно больше «былого», чем «дум». Кроме того, «Автобиография» стилистически неоднородна. Может показаться, что между первой ее частью, посвященной детству, и второй — рассказу о работе в кинематографии, существует стилистический и тематический разрыв.

В самом деле, Чаплин подробно и любовно рассказывает о своем нищем лондонском детстве с уважением к бедности, с любовью к людям социального «дна». И это не может не контрастировать с хвастливым рассказом о первом (!) заработанном Чаплином миллионе. Нашего читателя, возможно, будут шокировать пространные сообщения Чаплина о том, сколько ему заплатили за ту или другую картину, или подробные описания удачливых финансовых комбинаций.

Рассказывая о детстве, Чаплин подчеркивает свое нищенское существование. Он описывает трагические сцены периодически возвращающегося безумия матери, пьянство и уход отца. Для рассказа о детстве он находит мягкие и трогательные подробности, с любовью и сочувствием к самому себе он сообщает о своих скитаниях в поисках работы, о голоде, об одиночестве. Он подробно перечисляет все профессии, которые ему пришлось перепробовать перед тем, как стать профессиональным актером: он торговал цветами, был уборщиком, мыл стекла, работал посыльным у книготорговца, был стеклодувом и печатником, мастерил игрушки.

Описывая детство, он следует литературной традиции. Поражает сходство чаплиновских описаний поисков работы с рассказом Диккенса о том, как он наклеивал этикетки на коробочки с ваксой. И разве не в манере Диккенса рассказывает Чаплин о том, как он играл Вильямса в диккенсовской же «Лавке древностей»? В тот самый момент, когда актер произносил исполненные драматизма слова: «Не шумите, вы разбудите Нелл», не зная, что девочка уже умерла,— на глаза Чаплина налез слишком большой парик, и он, ослепший, нелепо метался по сцене. Публика покатывалась со смеху, тогда как ей надлежало утирать слезы.

В той же традиции выдержан и рассказ об исполнении Чаплином роли кошки в пантомиме «Золушка». Он спутал привычки этого животного с повадками собаки и «по-собачьи» поднял ногу. Эта импровизация чуть ли не стоила актеру ангажемента — антрепренер испугался, что полиция закроет театр за допущенное на сцене неприличие.

Стилистика Диккенса ощущается и в рассказе мемуариста о своем театральном дебюте. Пятилетний актер так весело и непринужденно танцевал и пел, что восхищенные зрители демократического мюзикхолла на окраине Лондона, принялись бросать на

«Диктатор»



сцену монетки в полпенни. Этот внезапный «золотой дождь» так взбудоражил Чаплина, что он, позабыв о роли, бросился собирать рассыпавшиеся по всей сцене денежки. Озабоченный тем, чтобы малыш закончил свой номер, режиссер решил помочь ему собрать монетки. Но Чаплин, вообразивший, что режиссер хочет забрать деньги себе, стал их у него вырывать. Дело кончилось чуть ли не дракой. Номер, конечно, был сорван.

Трактовка этого биографического факта характерна присущим диккенсовской поэтике комическим решением драматической ситуации. Вместе с тем он рассказан и в духе стилистики самого Чаплина — в традиционную схему успешного дебюта маленького актера введены реалистические, бытовые подробности. Они-то и лишают сцену привычной сентиментальности, которой не удавалось избежать Диккенсу.

Сентиментальности не удается избежать и Чаплину, правда, только в «Автобиографии» — в искусстве он от нее свободен. Так, по-диккенсовски сентиментален рассказ о воскресном костюме Сиднея (брата Чаплина). От понедельника до субботы костюм отправляли в заклад к ростовщику. Это происходило так часто, что в конце концов закладчик отказался его принять: штаны оказались протертыми, хотя их и надевали только по воскресеньям.

Но я должен остановиться. Мне нет нужды пересказывать всю «Автобиографию», в надежде что читатель этой статьи прочитает и книгу. Моя задача—подтолкнуть читательское внимание, разъяснить то, что мне кажется существенным и важным в мемуарах Чаплина, расшифровать то, что в них, может быть, подсознательно, зашифровано.

Так, по страницам воспоминаний о детстве, о лондонской нищете, о забавном и жалком театральном быте рассыпано немало деталей, которые потом плотно войдут в фильмы Чаплина. Среди них возникает и настойчиво повторяющийся мотив, который имеет чрезвычайно важное значение для понимания искусства и личности Чаплина.

Описывая театральную атмосферу, перечисляя людей, с которыми ему приходилось играть, Чаплин рассказывает о прославленных английских клоунах. Он любовно описывает великолепного Марселина, с которым играл в «Золушке», повествует о Довилле, Кейне, Зармо и многих других. И вдруг неожиданно за веселым и непринужденным рассказом следует мартиролог — Чаплин сообщает, что все они кончили самоубийством. Он говорит, что Марселин «опустился», потерял популярность, деградировал, стал униформистом в цирке и покончил с собой, заведя патефон, игравший сентиментальную песенку «Луна и розы». Затем Чаплин рассказывает и о том, как покончили с собой Довилл, Кейн и другие — в его списке с десяток имен.

Эти воспоминания о смертях эстетически переосмыслены в «Огнях рампы» — и там герой деградирует и доходит чуть ли не до самоубийства. Мало того, обстоятельства падения большого актера-клоуна в том же фильме подкреплены реальной биографией партнера Чаплина — Бестера Китона. Именно эти воспоминания играют значительную роль и в творчестве и в характере Чаплина — самого удачливого клоуна на свете, прославленного и гениального.

●

Успех пришел неожиданно. Чаплин поступил в театральную труппу Фреда Карно и достиг в ней прочного положения. Труппа гастролировала в Соединенных Штатах, где Чаплина заметили. Недаром же маленький статист в фильмах Гриффита, а потом легендарно знаменитый режиссер, изобретатель «комических» Мак Сеннет, увидев Чаплина на сцене, сказал, что возьмет этого парня к себе, как только заведет собственное дело.

Он начал ставить фильмы и пригласил Чаплина. Так начался почти легендарный, действительно «кинематографический» успех, о котором и рассказывает Чаплин во второй части своих мемуаров.

Чаплин пишет о новом искусстве, как пионер, первым проникший в своей повозке через Скалистые горы в плодоносные прерии Дальнего Запада. Впрочем, он и действительно был одним из первых поселенцев на кинематографически-тучных землях Калифорнии. Поэтому он и описывает начало своей работы в кино, обстановку, быт, творческие принципы нового искусства, как пионер, как завоеватель.

Мы с интересом узнаем, что ставшая потом благодаря Чаплину знаменитой студия «Кистоун» ютилась на окраине Голливуда, который и сам был окраиной захолустного в те годы Лос-Анжелоса. Мы узнаем, что впоследствии третья по капиталовложениям — после стали и нефти — отрасль американской промышленности, промышленность «снов», разбила свой бивак среди лавок старьевщиков, угольных складов и ветшающих ферм разорявшихся пригородных огородников. Мы узнаем, что и позже вилла Дугласа Фербенкса на Беверл-Хиллз — теперь центр Лос-Анжелоса—была окружена пустыней, и по ночам через ее ограду проникали шакалы. Пионерская обстановка, пионерские нравы, повадки ковбоев были здесь «положены» на искусство.

И действительно, в те годы и техника кинопроизводства и представления об искусстве были техникой и представлениями Дальнего Запада. Чаплин рассказывает о несложной поэтике фильмов Мак Сеннета, укладывавшейся в одной фразе: мы решаем, какова должна быть завязка фильма, а потом устанавливаем, какими должны быть вытекающие

из нее события, ведущие к погоне. С Мак Сеннетом перекликается ныне забытый режиссер Лерман: он говорил, что актеру не нужно заботиться об игре — его задача найти повод для погони. Чаплин вспоминает о завязках таких фильмов. Например, парк — полисмен — девушка. Разве этого недостаточно для фильма?

И вот нищий мальчишка стал талантливым актером, разбогател, стал знаменит. Что ж, он перестал существовать как художник? Это был бы не исключительный случай. Гоголь недаром описал в «Портрете» судьбу человека, нашедшего деньги, но потерявшего искусство.

Но в том-то и дело, что в данном случае все оказалось не так. Деловой человек, Чаплин с поразительной силой высмеял погоню за богатством в «Золотой лихорадке». Миллионер Чаплин, поставив «Диктатора», ударил в самое сердце фашизма.

Вечно озабоченный выгодным помещением капитала, он разоблачил вечную связь богатства и преступления в «Мсье Верду». И это именно он произнес знаменитую речь в Сан-Франциско и под улюлюканье реакционной американской печати призывал Соединенные Штаты открыть второй фронт и поддержать Советский Союз, один на один боровшийся с немецким фашизмом.

Он навлек на себя ненависть херстовской Америки. Американская реакция воспользовалась трудными обстоятельствами личной жизни Чаплина, чтобы отплатить ему за независимость мысли, за мужественные выступления против диктаторов, за дружеское отношение к прогрессивным современникам. Полны глубокого драматизма страницы, посвященные разрыву Чаплина со страной, где он со славой трудился сорок лет.

Интересны эволюция поэтики Чаплина, развитие его представлений о кинематографии как об искусстве. Мы знаем, что он начал с «комедии погони и пощечин» и был занят только накоплением сногсшибательных «гэгов». Недаром он навсегда запомнил то, что опередил такого признанного мастера этого жанра, как Мак Сеннет, и первый снял погоню на эскалаторе. Но вот наступает перелом.

Чаплин рассказывает об этом так — он играл привратника, которого выгоняют с работы. А у него пятеро детей, которых нужно кормить. Чаплин разыграл пантомиму, по его мнению, очень смешную, но присутствовавшая на съемке актриса Давенпорт почему-то заплакала. Чаплин пишет, что так он открыл в себе способность не только смешить, но и вызывать слезы.

Геолог нашел новый пласт драгоценной руды... Как же он с ним поступил?

Отныне он думает не только о том, чтобы вызвать смех зрителя, но размышляет о смысле всего фильма, об его архитектонике. И вот, ставя «Собачью жизнь», Чаплин беспощадно выбрасывает из картины уже снятые «гэги», те самые веселые трюки, которые раньше были основным ее содержанием, те «гэги», в накоплении которых он видел смысл и цель своего искусства.

Появляются новые психологические мотивировки. Раньше бродяге, которого играл Чаплин, нужны были только кров, пища, тепло. Но когда бродяге понадобились еще и чувства, образ его усложнился. Чаплин рассказывает, как в характере бродяги появились черты Пьеро.

В «комедию пощечин» ворвались чувства. Это произошло в фильме «Малыш», и тогда Чаплин понял, что сделал новаторскую картину, качественно другую, чем все предыдущие.

Время, когда завязка нужна была только для того, чтобы оправдать погоню, кончилось. Погоня еще увенчивает картину, но Чаплин задумывается о действии, предшествующем погоне. Он заботливо ищет оправдания любви красивой девушки к бродяге. Оказывается, то, что раньше было только мотивировкой каскада финальных «гэгов», может стать источником и содержанием драмы. Так, в «Золотой лихорадке» драматичным оказывается то, что бродяга принимает благодарность девушки за любовь. Так, в «Огнях большого города» слепота красавицы героини мотивирует возможность ее влюбленности в бродягу, а ее прозрение вызывает драму.

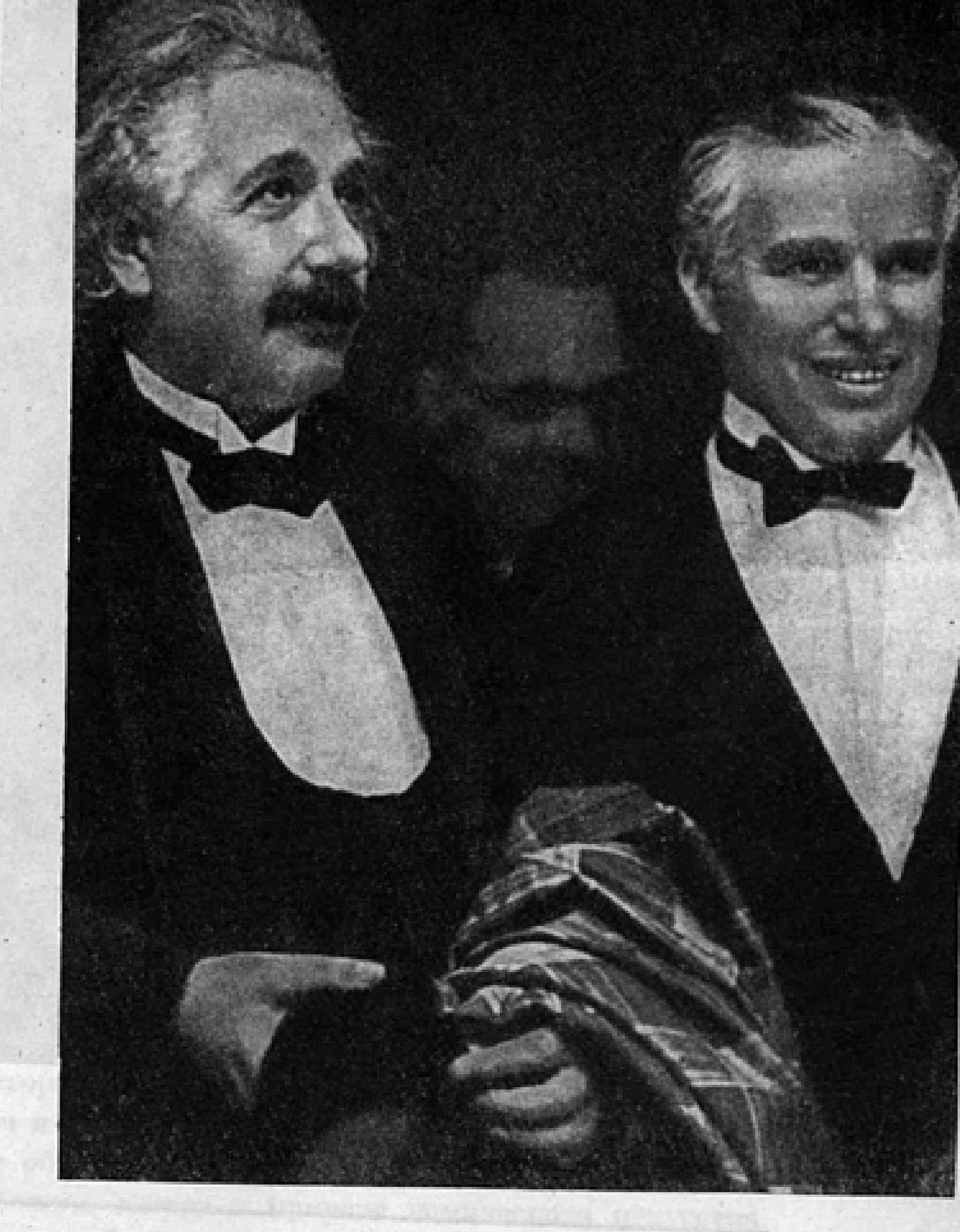
Герой «комедии пощечин» постепенно приходит к новому пониманию искусства. Он открыто выражает свое недовольство стилем американских «боевиков» и иронически пишет, что герои большинства американских фильмов — «супермены», решающие все конфликты ударом кулака. Он уже тоскует по возможности выразить способности человека мыслить и чувствовать. В недрах «комедии погони» вызревает новое, не похожее на нее искусство.

Если бы не было новаторского, как он сам признает, «Малыша», не было бы «Золотой лихорадки», «Огней большого города», «Новых времен», Чаплин был бы сегодня так же прочно забыт, как забыты все его соперники по «комедии пощечин» — и Бен Тюрпин, и Фатти, и Гарри Лэнгдон, и даже их общий отец — Мак Сеннет.

Не только искусство Чаплина становится глубже, глубже становится и его представление о нем. Искусство для Чаплина становится раскрытием жизненных противоречий, рассказом о столкновении человека с жизненными условиями. Отсюда и формула сюжета в понимании Чаплина: нужно вовлечь героя в неприятности и опасности и показать ему выход из них. Конечно, это еще примитивно, но все равно уже непохоже на «комедию пощечин».



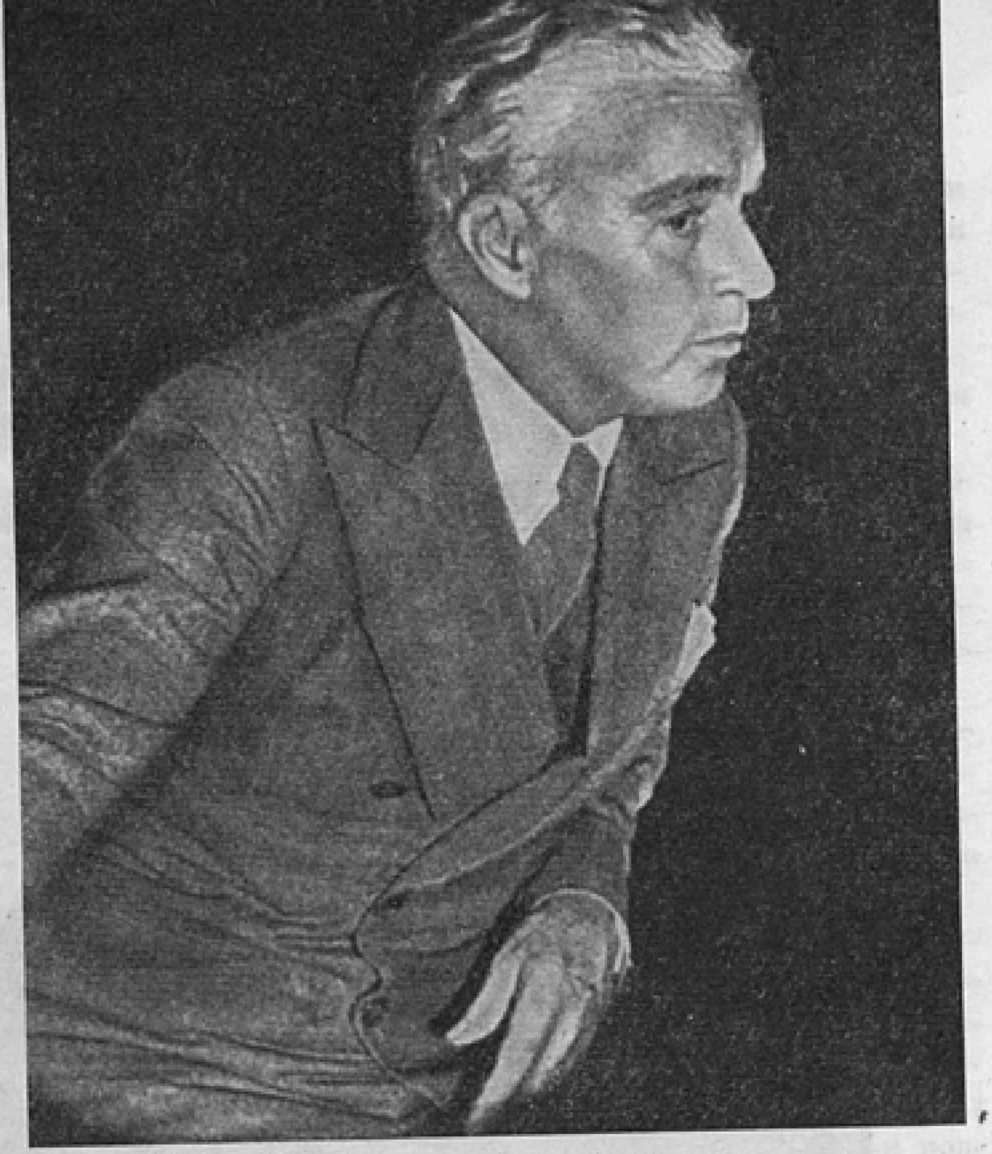
Чарльз Чаплин и Анна Павлова



Альберт Эйнштейн и Чарльз Чаплин на премьере «Огней большого города»



Встреча Чаплина с Махатмой Ганди



Во время допроса в комиссии по расследованию антиамериканской деятельности

Практика Чаплина, конечно, несравненно глубже его рассуждений, но в основе практики лежат именно они. Так возникает законченная, стилистически однородная эпопея Чаплина о несчастьях современного человека, равная своей полнотой, наверное, «Человеческой комедии» Бальзака. Так появляется трагикомическая одиссея человека буржуазного мира.

Раздумывая о природе страданий, о причинах тех неприятностей и опасностей, в которые вовлечен его герой, Чаплин приходит к историческому анализу современного общества.

В молодости он поставил фильм «На плечо» — историю приключений его героя на фронте первой мировой войны. Отдельные мотивы этого фильма повторены в «Диктаторе», но здесь враг героя не только война. Враг назван точнее и конкретнее, это организатор войны — фашизм.

Герой Чаплина всегда был беден и несчастен. Отдельные «гэги» ранних его картин процитированы в «Новых временах», но в этой картине враг несчастного бродяги не только полисмен или разбойник — прежде всего это оболванивающая человека потогонная система капитализма.

В ранних картинах бродяге удается стащить кошелек, и он богатеет, пока на его пути не попадается полисмен. Связь богатства и преступления и тщету и того и другого перед неизбежным кризисом капитализма исследует Чаплин в «Мсье Верду».

Естественно, что художник, нашедший в себе силы не только констатировать страдания современного человека, но и проанализировать причины этих страданий, приходит в конце концов к необходимости борьбы с условиями, порождающими страдания. Отсюда только шаг до борьбы за новое общество.

Чаплин этого шага не делает. Но ведь нельзя забывать, что он не только художник, но и миллионер, что природа его искусства противоречива, как противоречива его психология.

●

В начале этой статьи я постарался обратить внимание читателя на фильм «Огни рампы» и на связь этого фильма с теми страницами «Автобиографии» Чаплина, где он рассказывает о трагической судьбе своих современников и товарищей по искусству и где, наконец, перечисляет имена клоунов, кончивших самоубийством в результате потери популярности и нищеты. Я позволил себе даже настаивать, что это существенная и для психологии Чаплина и для его творчества тема. В какой же связи находится это утверждение с теми главами «Автобиографии», где Чаплин рассказывает о своей поистине фантастической карьере, о путях к богатству и славе?

В интервью, которое дал Чаплин европейским журналистам в 20-х годах во время путешествия в Европу, он признался, что с детства одержим боязнью голода, нищеты, одиночества, что он не может избавиться от этого страха. Это признание было странным и парадоксальным для человека, который путешествовал по Европе, как триумфатор.

Это утверждение не было и кокетством художника. И он недаром уделяет так много внимания в «Автобиографии» своему исполненному несчастий детству. Он недаром ставит картину о клоуне, находящемся на грани самоубийства, недаром рассказывает не только о том, как уберег во время кризиса свое состояние, но и ставит картину, в которой кризис губит разбогатевшего на преступлениях мсье Верду.

Совсем не случайно в самом конце «Автобиографии» Чаплин пишет, что не собирается прекращать работу в искусстве. Он будет писать, сочинять музыку, он сочинит оперу и напишет сценарий, в которых будут играть его талантливые дети. Вдумаемся в эти слова, и сразу же станет ясно, что Чаплин, прославленный и богатый, боится случайностей, которые могут заставить детей повторить несчастное и нищее детство отца.

Страх перед будущим, страх перед зыбким настоящим, неуверенность в прочности мира, пусть он и добился в этом мире поразительных успехов, не покидает Чаплина-художника и Чаплина-человека.

Мир капитализма, в котором живет Чаплин, никогда не бывает стабильным. Даже пребывание на

высотах общественной лестницы не гарантирует от падения, разорения, гибели. Кризис, конечно, бьет по промышленнику меньше, чем по эксплуатируемому им пролетарию, но и промышленник не гарантирован от его грозных ударов. Чаплин, который наивно сознается, что никак не мог привыкнуть к первому своему миллиону, не мог привыкнуть и ко второму. То, что он не перестает удивляться и радоваться своему богатству, свидетельствует о том, что он вовсе не уверен в его прочности.

В своем искусстве он совсем непохож на удивительного миллионера из «Огней большого города», который дружит с бродягой, когда напивается пьяным, и не узнает его, приходя в трезвое состояние. Чаплин исследует общество, в котором живет, всегда беспощадно и всегда глубоко. Он чуток к любой несправедливости, к любой эксплуатации, он искренне ненавидит жадный и унижающий человека общественный строй и сочувствует эксплуатируемому большинству человечества.

●

Чаплин, как это ни больно говорить, уже стар. Ему за семьдесят. Он вспоминает в мемуарах о людях, имена которых известны всему миру, но этих людей больше нет. Он пережил почти всех своих знаменитых сверстников.

В искусство, у истоков которого он стоял, пришли новые люди. Даже в его «заповедник» — в искусство смешного — вторглись новички. Многие из них используют его темы, его манеру, даже его «гэги».

Совсем недавно мы были свидетелями благородной попытки воскресить великолепное искусство «комического фильма». Большой мастер американской кинематографии Стенли Креймер поставил в этой традиции «Безумный, безумный, безумный, безумный мир». В этой картине остроумна исходная «ситуация, ведущая к погоне», да и сама погоня сделана отлично. В фильме играют превосходные актеры, среди которых мы находим Бестера Китона, занятого в эпизоде, и Спенсера Треси в главной роли. Режиссура отлично знает, что «человека нужно поставить в затруднительное положение и показать ему, как из него выйти». В фильме изобретательно использованы старые «гэги», и зритель, помнящий «комические» Мак Сеннета, с удовольствием вспоминает о них, глядя, как обезумевший силач разрушает дом, как раздают пощечины и падают в пропасти, как ломают, разбивают, взрывают содержимое целого магазина, как люди раскачиваются на пожарной лестнице, падая с высоты небоскреба...

Есть и другие талантливые продолжатели дела Чаплина, среди них актер и режиссер Жак Тати. Мир его картин «Каникулы господина Юло» и «Мой дядя» тот же, что у Чаплина,— бездушный, пустой, механический мир «Новых времен», и Тати, так же как Чаплин, его ненавидит. Но Тати разглядывает этот мир совсем не как Чаплин. Он меланхоличен, пассивен, он созерцатель, а не борец, которым был маленький клоун с тросточкой и в котелке. И поэтика фильмов Тати другая —они отчетливее и изящнее, они отличаются от фильмов Чаплина своим безукоризненным вкусом. Тати — аристократ по сравнению с Чаплином, он не позволит себе спотыкаться, расквашивать нос, икать, вращать глазами, разыскивать на себе блох, раздавать и получать пощечины. И вместе с тем он мельче. Он всего только сожалеет об идиллическом прошлом, тогда как Чаплин нес миру великую жалость к угнетенному человеку, великую боль за него и, что самое главное, великую надежду, что он, несмотря ни на что, дойдет до конца той дороги, по которой всегда уходил в финале своих фильмов, уходил непобежденный, готовый к новой борьбе за жизнь.

Величие классического искусства не только в его совершенстве, но и в том, что оно несет в себе зародыш будущего. Великий художник никогда не повторяет свои же шедевры, а зачастую ценой неудач и потерь завоевывает для своего искусства новые области, новый стиль.

Чаплин нашел в природе комического искусства подлинный драматизм, средствами комического раскрыл трагедию. И пусть в финале «Огней рампы» он показывает не только триумф, но и смерть, его искусство не умирает. Оно продолжается в других жанрах, в других стилях, в других эстетических системах. Сам же он заявил, что прощается со своим искусством, хотя и обещал написать оперу, балет и сценарий.

И еще он написал мемуары. Это невеселая книга, хотя в ней много смешного. Это невеселая книга, хотя в ней рассказано об удивительном, не имеющем себе равных успехе.

Конечно, еще очень долго люди будут смотреть старые картины великого актера. Это замечательные, классические, но старые картины. И хотя Чаплин и сказал, что новых не будет, не хочется этому верить. Ведь он так много нам обещал — и «Наполеона», и звуковой вариант «Золотой лихорадки», и картину о старом учителе, который везет в лагерь смерти детей, своих учеников, и смешит их, чтобы они не боялись. А совсем недавно, забыв о том, что больше не хочет играть и ставить фильмы, он заявил, что охотно работал бы с Софией Лорен.

Но может случиться и так, что мы не увидим больше его новых фильмов. Тогда поблагодарим его за то, что он сделал в искусстве, и за то, что он искренне рассказал о себе. Мы не хотим прощаться с артистом и рады тому, что лучше познакомились с человеком.





Меша СЕЛИМОВИЧ

Об искусстве, которое я и люблю и ненавижу

Ваше любезное приглашение дает мне право говорить об искусстве, которое мне недостаточно известно или по крайней мере известно недостаточно профессионально.

Кино я уважаю и презираю, люблю и ненавижу, в одних случаях оно вдохновляет меня, в других — огорчает. У всякого искусства есть свои недостойные порождения, но ни в одном, пожалуй, они не вызывают такого раздраженного настроения, как в кино.

Всюду необходима мера. Фильм же состоит из такого количества разнообразных компонентов, что их согласование становится тяжелым и рискованным делом. Начиная от сценария, актерского исполнения, декораций, музыки и т. д. вплоть до стремления режиссера подчинить своему замыслу самостоятельность всех этих элементов и включить их в свою концепцию постоянно присутствует возможность того, что где-то что-то заскрипит, где-то обнаружится трещина и нарушится целостность. Вероятно, потому так мало подлинно хороших фильмов, что тонкой оркестровки достигнуть нелегко. Необходима огромная сила режиссера, чтобы подчинить своей воле, своему желанию, своей художнической концепции множество творческих устремлений, не уничтожая их. Поэтому мне кажется, что есть режиссеры-творцы, которые, подобно дирижеру, могут извлечь максимум возможностей из каждого артиста; они используют индивидуальные способности, чтобы создать общее, единое впечатление; они ищут единичные воздействия, чтобы включить их в контекст фильма. Меня восхищают великие чародеи, которым дано подобное умение.

Но часто, очень часто я удивляюсь храбрости людей, которые берутся за режиссерскую работу, а творческая потенция их совсем невелика, культура бедна, концепция беспомощна и зависит от случая. В таких слабых руках — а их много — ничто не держится, все идет, как бог на душу положит, а бог не лучший художник. Такой режиссер кажется мне похожим на того человека, у которого спросили, умеет ли он играть на рояле. «Не умею,— ответил этот образчик примитивной уверенности,— но могу попробовать». И они пробуют, а мы злимся. Как злимся мы на рутинеров, которые не страдают ни от чрезмерности замыслов, ни от угрызений совести. Как злимся мы на производителей пошлости, которые фабрикуют столько недостойных нелепостей, что берет стыд.

Таким образом, остается поразительно мало фильмов, заслуживающих признания; ежегодно производится несколько тысяч картин, но всего лишь несколько десятков из них достойны того, чтобы их посмотреть.

Тем не менее я не хочу говорить ни о коммерциализации, которая все позорит, ни об угождении низменным потребностям зрителя, что лишает творцов фильмов возможности воздействовать на сознание людей, воспитывать вкус, здравый критицизм, лишает кинематограф всего того, чему может служить подлинное искусство.

Кино должно быть развлечением (развлечением в том смысле, какой вкладывал в

Продолжаем публикацию писем зарубежных писателей, к которым редакция журнала «Искусство кино» обратилась с просьбой поделиться своими мыслями о киноискусстве.

это слово, имея в виду театр, Брехт); ведь когда зрителю попросту скучно, мы лишены возможности воздействовать на него. Фильм должен обладать глубиной содержания, рассказывать о жизни, но не превращаться при этом в подобие церковной проповеди или партийной резолюции.

Нас могут оттолкнуть как самоцельное «новаторство», так и стандартное содержание, как жизненная безысходность, так и заданный оптимизм.

Я не верю в убедительность кинематографа массы, скорее, верю в кинематограф личностей, которые являются представителями социального целого. Общие проблемы становятся убедительными, когда они представлены как личные и оправданы художественно.

Я принимаю эксперимент как поиск, а не как самоцель. Такова уж истина, что ни один метод художественного изображения не устаревает так быстро, как кинематографический. Угол зрения, движение камеры, актерская манера, кинематографическая метафора — все это в течение десятка лет, а то и быстрее становится настолько анахроничным, что перестает восприниматься. Поэтому кинематограф в каждой стране может использовать опыт всего мира. Думаю, что слишком большая доза национальной окраски и характерных черт (что в определенной мере является необходимым) препятствует полному пониманию того или иного кинопроизведения в других странах. Кино — это средство воздействия на собственной территории, но оно, как и музыка, чрезвычайно приспособлено для огромных просторов всего мира и, может быть, является одним из сильнейших средств, которые в состоянии привести к взаимопониманию между людьми. Было бы очень вредно, если бы доступность кино и убедительность его динамических образов, а следовательно, преимущество его выразительных средств не были бы использованы для пропаганды гуманизма и уменьшения разъединенности народов.

Как писатель и работник театра я знаю, что кино оказывает определенное влияние на литературу и сцену. Но если настоящая литература характеризуется прежде всего ассоциативным мышлением и именно в этом источник ее силы, то в кино эти свойства использованы недостаточно. (Именно отсюда существенное различие и порой взаимоотталкивание литературы и кино.) Все же литература восприняла некоторые средства, открытые кинематографом: быструю смену образов, динамику, определенную символику, особую выразительность диалога и т. д. Я думаю, что это обоюдное влияние имеет свои границы, ибо и литература и кино должны оставаться тем, чем они есть (заимствование чужих неадекватных средств вредно и тормозит собственное развитие), но известное взаимопроникновение при необходимом сохранении самостоятельности средств выражения могло бы принести пользу обоим искусствам.

Влияние кино на театр значительнее. Сегодня весьма заметны изменения, происшедшие в том, что называлось «театральной» манерой: иными стали ритм сценического спектакля, мизансценировка, стиль актерской игры, который становится все более кинематографичным, освещение, декорации и т. д. Думаю, что и в этом случае искусства, о которых идет речь, сохранят свою специфику (у кино — преимущество широкого пространства и подлинность изображения, у театра — преимущество непосредственно пережитого события и возможность создания более глубокой иллюзии), однако обоюдное обогащение является необходимым. Может быть, из всех сценических искусств в наименее завидном положении находится опера — из-за своей статичности и неестественности поющейся фразы, хотя следует все же сказать, что под влиянием кино появляются попытки создания современной оперы именно на пути преодоления анахроничных свойств и приближения к восприятию современного зрителя, на чьей психике неизгладимый след оставляет кино как наиболее адекватное выражение потребности зрителя в ритме, отражающем современную жизнь.

Никакое другое искусство не воспринимается зрителем так глубоко и непосредственно, как кино. Подобно тому, как вода капля за каплей способствует формированию почвы, так и кино воздействует на зрителей. Необходимо поэтому, чтобы работники кино понимали свою моральную и человеческую ответственность, как понимали это великие мастера киноискусства, чьи произведения, полные гуманизма, обращены ко всем людям мира.

Сараево

Meša Selimović

Габор ТУРЗО

«Авторский фильм» раньше и теперь

Когда в 1951 году я впервые вплотную столкнулся — как литературный редактор и сценарист — с венгерским киноискусством, речь шла о том, что писателю нужно обеспечить достойное, почти суверенное место в рядах создателей фильма. В те годы мы поистине охотились за писателями. Если возникала тема или проблема, требующая своего решения в форме кино, мы искали сценариста картины подчас прямо-таки по алфавитному списку членов Союза венгерских писателей.

Сейчас, в эпоху так называемых «авторских фильмов», это кажется смешным гротеском. Но тогда поиски сценариста были серьезной и нужной задачей. Ведь венгерское кино — я позволю себе говорить именно о нем — начало свой путь после освобождения, почти не имея традиций. Тогда наше кино впервые взяло на себя задачу не только развлечения — что раньше было равнозначно фальсификации действительности или по крайней мере слащавому прикрашиванию ее. Задачей кино стало и воспитывать и учить. Или, выражаясь образно, открыть окно в мир, в подлинную действительность. Таким образом, по сути дела, мастера кино должны были воспользоваться ленинским определением кино как важнейшего из искусств и воплощать это определение в жизнь. Правда, и до освобождения кино тоже считалось одним из важнейших видов нашего искусства, но оно обязательно должно было давать иллюзию, вместо того чтобы говорить правду, оно должно было фальсифицировать действительность. А если и бывали у нас успехи в кино, то достигнуты были они на путях правды. Во всем, что было создано ценного у нас в области кинематографии, была заслуга писателей.

В те годы я стал работником кино. Скромно трудился я на своем поприще, служа делу создания «писательских фильмов» того времени. Фильмы нужно было писать литераторам. Помимо повышения уровня кино в этом таилась еще одна важная цель. Хотелось принести в фильмы реальный жизненный материал. Мы хотели, чтобы рождающийся новый мир отражали средствами киноискусства те, кто знал его, понимал, любил, выстрадал его рождение. То были трудные годы, годы, ознаменованные для кино вмешательством извне. Обобщенно говоря, это были самые тяжелые годы бюрократического управления киноискусством.

Наша задача состояла в том, чтобы побудить писателей принести в кино их впечатления, их знание жизни, а бюрократические инстанции тем временем стремились осуществлять свои отвлеченные требования. Писатель — в меру своих способностей — старался отразить действительность. А «инстанции» желали видеть действительность такой, какой сами изобразили ее на бумаге. Писатель хотел воздействовать на зрителя своими впечатлениями по горячим следам жизни, «инстанции» — холодными, безжизненными принципами.

Становились ли фильмы, сделанные таким способом, писательскими? Эти фильмы снимались, чтобы стать таковыми, а получались из них фильмы «принципов». И в то же время они не имели автора. Замысел писателя, мир его впечатлений затушевывался. Главнейшей задачей режиссера становилось не воплощение авторского замысла, а осуществление «принципов». Правда, и в такой обстановке появлялись порой значительные фильмы, но они лишь подчеркивали общий неприглядный уровень.

Но, несмотря на все это, совершенно очевидно, что «писательские фильмы», фильмы «ни то ни се» и послужили основой, на которой зародилось послевоенное венгерское киноискусство. И только после этого появилась другая опасность: при создании фильма почти не принимали в расчет второго, я бы сказал, подлинного творца картины — режиссера. Поскольку при создании сценария ему в первую очередь и в силу необходимости приходилось брать на себя нечто вроде функции контроля над соблюдением принципов, то все, что было в его замыслах, в мире его впечатлений — подчас общее с писательским,— оттеснялось на задний план. В те времена один из выдающихся режиссеров нашего кино говорил: «Когда я заканчиваю работу над сценарием, фильм во мне уже умер, он не интересует уже меня».

Итак, положение было нетерпимым. Я испытал это сам. И мне кажется, что аналогичный процесс был и в киноискусстве других социалистических стран. Там тоже рождались фильмы «без автора». А все, что удавалось, что выдержало испытание временем, было детищем счастливой случайности. А то, что было победой, настоящей победой, всегда возникало в результате единства писательского и режиссерского ви́дения. Приведу несколько примеров таких настоящих удач венгерской кинематографии: картина Пала Сабо и Фридеша Бана «Пядь земли», фильм Имре Шаркади и Золтана Фабри «Карусель». Такова, мне кажется, и «Будапештская весна» Ференца Каринти, Габора Турзо—вашего покорного слуги и Феликса Мариаши. Стремись я к полноте перечисления, я мог бы привести еще немало примеров.

Все, что последовало в середине 50-х годов, смело можно назвать подъемом. Писательский замысел стал равноценен режиссерскому: писатель вполне довольствовался своей достойной ролью — быть коллегой режиссера в создании фильма. И действительность получала воплощение на экране так, как совместно представляли ее двое: писатель и режиссер; у них были общие впечатления, совместные мнения, замыслы. Это было равновесие в хорошем смысле слова, то равновесие, которое везде приводит к созданию больших кинопроизведений. Исключение составляют лишь подлинно большие художники, такие, как Чаплин, Феллини, Бергман. Иначе говоря, люди, в которых личности писателя и режиссера неотделимы одна от другой. Вот так и появились «авторские» фильмы... но позвольте мне остановиться на мгновение.

Позвольте остановиться на мгновение, а поскольку я писатель, то позвольте мне быть пристрастным. Тут же добавлю — пристрастным заботливо, любовно. Понятие авторского фильма вышло на первый план как интересный творческий метод, открывающий много нового, заключающий в себе нечто такое, что достойно подражания. Но в то же время понятие авторского фильма — особенно если речь идет о талантах менее значительных — таит в себе и некоторую опасность. Оно принесло нам много нового — вспомним таких художников, как Шаброль, Трюффо, Антониони. Но нельзя отрицать и опасности, проявляющейся, когда мы имеем дело с менее значительными или совсем незначительными авторскими фильмами, фильмами-эпигонами, появляющимися вслед за большими творениями. Дело в том, что удачное «сочетание» писателя и режиссера очень редко, и если такого сочетания не возникает, то опасности больше, чем возможностей снискать успех.

Несколько слов о молодых венгерских режиссерах. Впечатления от их «авторских фильмов» действительно потрясающие, ведь творцы этих фильмов рассказывают о своих переживаниях, находят замечательные изобразительные решения, пусть порой и несколько неуклюже, слегка смущенно. Потрясает и захватывает их прямота как в отношении замысла, так и в отношении смелого решения кадров. Но в то же время настроение падает, когда видишь в их произведениях стилевые изъяны — я имею в виду вопросы писательского стиля. Сколько мы выстрадали в героическую эпоху 50-х годов, борясь за слово писателя, за психологическую достоверность в передаче содержания. Сценарий Феллини или Бергмана я могу читать как выдающееся творение литературы. А вот сценарии наших авторских фильмов, созданных молодежью, читать не осмелился бы. И все же я полон надежд: сок перебродит и превратится в доброе благородное вино. Я верю, что молодежь найдет для своих новых работ таких соратников, которые хотят сказать то же самое и точно так же. Говоря проще: нужно, чтобы каждый новый Де Сика нашел своего Дзаваттини, Карне — своего Превера.

Приведу, пожалуй, еще несколько примеров того, какими я представляю себе авторские фильмы молодых кинематографистов: картина советского режиссера Элема Климова «Добро пожаловать», показанная недавно у нас в Венгрии; лента Золтана Фабри «Двадцать часов» и даже — хоть это звучит парадоксально — «Гамлет» Козинцева. Но если родится новый Феллини, новый Бергман — тем лучше!

Не могу себе представить подлинно значительное произведение кино, рожденное без писательской идеи, без писательских образов. Точно так же (я перехожу здесь от писательского фильма к моей н е з а в и с и м о й писательской практике) не могу представить современную литературу, в первую очередь, разумеется, прозу, без фильма. Более того — несколько преувеличенно,—

без этакого «режиссерского видения». Мне кажется, что под воздействием киноискусства смягчается стиль современного романа. Велика была опасность того, что во времена, когда меняется мир, техника повествования по-прежнему цеплялась за Бальзака, Стендаля, Толстого, Диккенса. Впечатление было такое, словно на старинном элегантном ландо мы отправляемся покорять космос. Вот этого рокового омертвения и удалось во многих случаях избежать из-за влияния кино. Сейчас трудно представить себе литературу без кино. Даже если речь идет о таких творцах, которые к киноискусству имеют только пассивное отношение, то есть являются зрителями.

Когда я после литературно-редакторской работы в кино, после многих собственных сценариев вновь садился писать роман, то с удивлением замечал, как, вопреки своему желанию (а писать роман я садился для того, чтобы освободиться от чар кино), мой опыт как кинодраматурга вынуждал меня прибегать к решениям, отличным от прежних. Я замечал, как в мыслях появлялись наплывы, ракурсы, тот или иной способ съемки, резкость, мягкость кадра, общие и крупные планы, как я ни стремился к «ровному» повествованию, как вместо по-домашнему привычной реалистической детализации я шел к реалистической концентрации, четко схватывающей суть. Я был счастлив, когда самый придирчивый, самый строгий мой критик хвалил меня за то, что мое развитие как писателя пошло в новом, удачном направлении «киновидения», что оно позволило мне поистине возродиться.

Сейчас я пытаюсь осуществить новый волнующий синтез — синтез кино и театра: после полутора десятка лет работы в кино меня увлекло телевидение. Когда в 1951 году я пришел в кино — неуверенно, с оглядкой,— один из выдающихся представителей нашей культуры — Калман Надашди — подбадривал меня: иди смело, кино — это тот лес, где вырублено еще не каждое дерево. А сейчас я стою перед другой рощей, стою с топориком в руке. В мускулах та смелость, которую я приобрел в кино.

Думаю, что сегодня можно сказать: самые важные искусства для нас — кино и телевидение. Искусству телевидения я и стараюсь сейчас служить. Но я заранее был бы обречен на неуспех, если бы до этого не служил искусству кино.

Будапешт

Роберт БОУЛТ

Между экспериментом и развлечением

Будучи писателем, я, как и многие, вижу в кино вид искусства, таящий в себе огромные, но еще очень мало выявленные возможности. Серьезные фильмы, которые сейчас выходят, на мой взгляд, грешат недостатком художественной смелости. Фильмы же, где есть художественная смелость, страдают недостаточной серьезностью замысла. Совершенно очевидно, что до тех пор, пока эти два момента не будут сведены воедино, крупных достижений ждать нельзя. Как всякий зритель, я покупаю билет в кино, надеясь отдохнуть душой, и, как всякого зрителя, меня обычно постигает разочарование. Фильмы, которые я смотрю, очень часто ставят себе целью развлечь меня, но это развлечение бывает слишком низменного свойства.

Отношения между кино и литературой в данный момент весьма эфемерны. Литература, мастерство слова — искусство очень тонкое. Кино же — чрезвычайно смелое, яркое и впечатляющее искусство. Если бы эффектность кино удалось объединить со сдержанностью и четкостью литературы, возможно, результат был бы значительным. Но пока это сочетание еще не достигнуто.

Роль кино в том обществе, где я живу, весьма сложна. У нас наблюдаются две крайности: с одной стороны, экспериментальные,

чрезвычайно сложные фильмы для небольшой группы ценителей, и с другой—сентиментальные, пропагандистские и развлекательные фильмы, предназначенные для широкой аудитории. Отрадно отметить, что фильм, в котором хотя бы делается попытка объединить эти две тенденции, обычно пользуется успехом даже у широкой аудитории. В целом я бы сказал, что западные кинематографисты недооценивают своих зрителей.

В оценке фильмов, которые нам предлагают, мы можем руководствоваться лишь собственным вкусом. Если бы мне предстояло сделать выбор между туманными экспериментальными фильмами и наивными «развлекательными» фильмами, я как зритель, не задумываясь, предпочел бы последние. Но мне было бы страшно оказаться перед такой альтернативой.

Лондон Robert Bolt

Рудольф ПЕТЕРСХАГЕН

Быть более самостоятельным

К кино я отношусь с недоверием. Уж слишком часто оно меня разочаровывало. Теперь я всегда стараюсь заранее узнать, стоит ли смотреть фильм.

Правда, я непременно хожу на фильмы, снятые по хорошим литературным произведениям. Но, к сожалению, эти фильмы почти всегда оказываются слабее книг. Так случилось и с экранизацией моей книги «Совесть пробуждается».

Вместо того чтобы с исчерпывающей полнотой передать существо книги, авторы фильма присочинили к моей «Совести...» совершенно чуждые элементы, к тому же невероятные с военной точки зрения (фельдфебель Шиллер); они грубо пренебрегли политическими высказываниями о Западной Германии (американская тюрьма Ландсберг для военных преступников).

Эти сценаристы всегда стремятся вложить свои личные стремления в чужую литературную основу. В результате страдают обе стороны. Им следовало бы творчески работать над своими собственными фильмами, но, видимо, этого им не дано.

В военных фильмах («Приключения Вернера Хольта», «Живые и мертвые») батальные сцены слишком затянуты и выпячены на первый план. А важные взаимосвязи и фон проработаны недостаточно. В фильме «Живые и мертвые» немецкие солдаты смахивают порой на опереточных персонажей. Это неправдоподобно. Тем самым лишь умаляются подвиги Красной Армии.

Должен в общем сказать, что кинематографу следует стать более самостоятельным даже при экранизациях романов. Но достичь этой самостоятельности нельзя при помощи экспериментов, не понятных среднему зрителю, как, например в «Расколотом небе» Конрада Вольфа.

Rudolf Petershagen

Грайфсвальд (ГДР)

Л. ПОГОЖЕВА

Два новых венгерских фильма

ФИЛЬМ-ОТРИЦАНИЕ

Золтан Фабри по праву считается одним из интереснейших режиссеров венгерского кино. Среди поставленных им фильмов такие талантливые и широко известные произведения, как «Карусель», «Анна Эйдеш», «Господин учитель Ганнибал».

Для творчества Фабри характерно внимание к сложным и трудным сторонам жизни. Ни в одной из его картин мы не встретим того, что можно было бы назвать облегченным подходом к изображаемым явлениям. Фабри исследует судьбы драматические, конфликты острые, проблемы социально значительные. Сюжеты всех его фильмов полны истинного драматизма, в них действуют герои чаще всего в житейском смысле несчастливые... И еще одна, на мой взгляд, важная особенность — у Фабри в его фильмах и жизнь и люди всегда показаны в развитии, в движении, в моменты острой ломки мировоззрения, характеров... Фабри-художник любит контрасты.

В фильме «Карусель» поражало сочетание нежной лирики, поэзии и драмы, фильм «Господин учитель Ганнибал» целиком строился на остром противопоставлении двух враждебных идеологий, антагонистических взглядов... Свет и мрак. Человечное и античеловечное...

Теперь перед нами новый фильм режиссера—«Двадцать часов». В основу сценария, написанного Миклошем Келле, лег одноименный роман-хроника Ференца Шанта. В Венгрии его считают лучшим романом последних лет. Он награжден премией Кошута.

Я думаю, что Фабри выбрал этот роман для экранизации не случайно, отнюдь не случайно. В романе как раз присутствуют то исследовательское начало, та острота постановки проблем, которые всегда привлекали режиссера. В романе описывается случай трудный, раскрываются судьбы драматические. Форма романа, построенного как хроника, репортаж, позволила показать жизнь в движении, в диалектическом развитии, исследовать, объяснить события за двадцать лет. Своеобразием романа является и то, что его внешнее действие происходит в течение всего лишь двадцати часов. Двадцать часов работы журналиста — и вот поднимаются пласты жизни за двадцать лет. Двадцать часов и двадцать лет... Расследование одного происшествия — убийства — повлекло за собой размышление о том, что происходило в течение двадцати лет...

Роман написан с многочисленными ретроспекциями, отступлениями, авторскими реминисценциями. Доминирующим является критический анализ. Таков роман.

Теперь перед нами фильм. Он сохраняет присущую роману доминанту — критический анализ, размышление, исследование... Главное для авторов фильма не сам случай — совершенное убийство, а исследование причин, приведших к нему... Золтан Фабри сохраняет усложненную композицию романа. Действие происходит в двух перемежающихся плоскостях с многочисленными отступлениями. Движущая пружина действия — мысль...

Сюжетом фильма является история жизни четырех друзей — крестьян из одной обыкновенной маленькой венгерской деревни. В прошлом все они были батраками, их связывала друг с другом настоящая дружба. И вот они становятся врагами, перестают понимать друг друга... Рождается ненависть, и как итог — один убивает другого. За что? Кто виноват в случившемся?.. Приехавший в деревню журналист поначалу не хочет исследовать происшедшую драму, у него другое задание, но жизнь, обстоятельства заставляют его прикоснуться к тому, что случилось, и вот выплывают одна за другой различные версии, объясняющие убийство... (В таком построении сюжета есть известная близость к японскому фильму «Рашомон» Акиры Куросавы.) Что же является правдой, кто виноват? Вернее — кто убийца, ясно сразу, убийца и не скрывается, но что привело его к этому, каковы причины — вот в чем вопрос. На этот вопрос фильм отвечает так—вглядитесь в исторический процесс, в те ошибки, которые искажали, путали, осложняли развитие социализма в венгерской деревне... Вот тяжкая сцена — у крестьян силой отбирают последний хлеб... Это делается именем революции... Вот не дают учиться парню, чей отец был объявлен кулаком. Насаждались подозрительность, недоверие, бюрократизм, казенщина... Исчезали дружба, человечность, понимание. Многие искренне склонны были оправдывать произвол, жестокость... Думали — так нужно... Рождалась слепая ненависть, и вот... убийство... Это тяжкий итог того, что накапливалось долго, что было чуждо революции, социализму, человечности.

В фильме «Двадцать часов» главную роль — председателя колхоза Иошки — играет знаменитый венгерский актер Антал Пагер. Играет отлично. Умно раскрывает он самую суть характера и размышлений героя: для чего я жил, чем провинился? — спрашивает Иошка,— почему бывшие друзья приходят ночью к его дому, хотят убить... За что? «Мы же





«Двадцать часов»

из одного корыта ели... Мы же вместе в 45-м году начинали новую жизнь». Эпизоды-воспоминания показывают, как раздавали крестьянам землю, как дружно записывались в колхоз... Какая царила радость кругом!

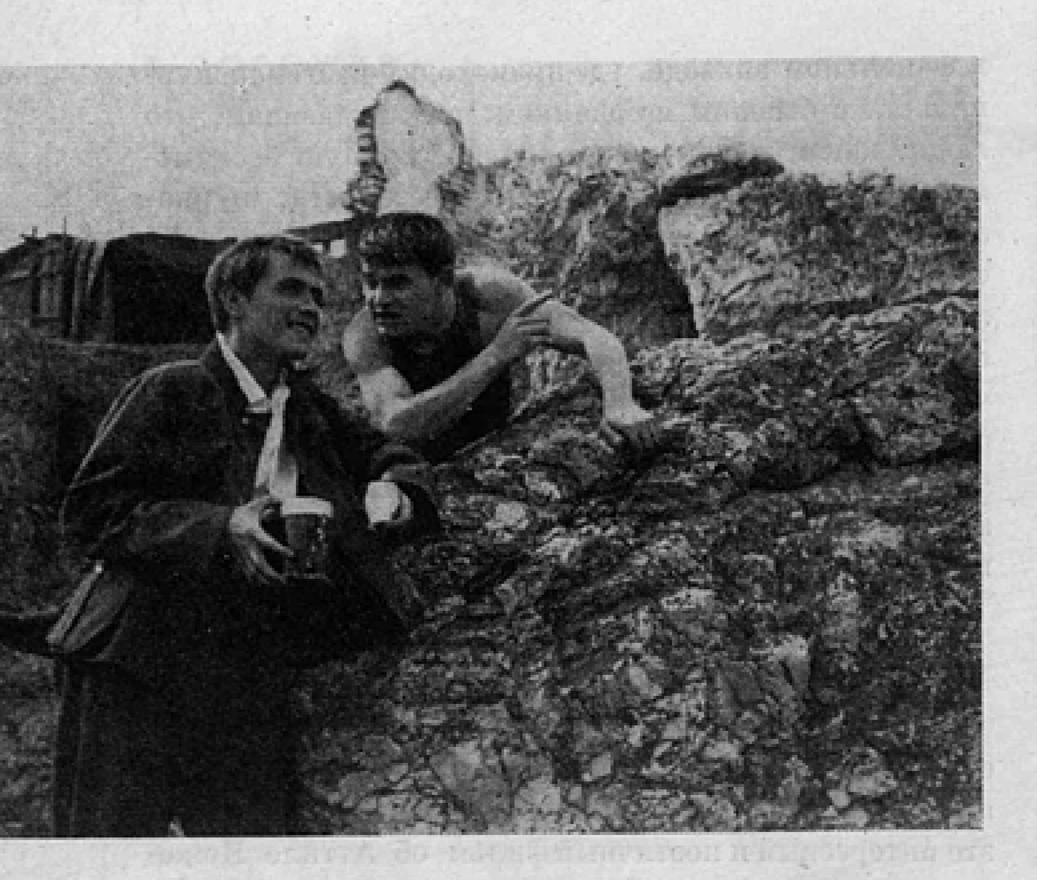
Рядом с эпизодами и сценами тяжелыми, мрачными возникают эпизоды и сцены, наполненные внутренним светом, эпизоды, утверждающие силу нового. Внутренним светом пронизан и образ Иошки. Это не выдуманный, а реальный человек, ищущий счастья не только для себя, человек, не боящийся ответственности за жизнь, за все, что происходит вокруг него... Он хочет во всем разобраться, все понять, взглянуть в глаза правде. Образ Иошки — лучшее из того, что есть в фильме.

К сожалению, слабой, бледной фигурой предстал в фильме журналист (актер Емил Кереш). Это не вина актера, ему просто нечего было играть, кроме роли постороннего человека в деревне, не высказывающего своих чувств, симпатий и антипатий. Лишь в финальном эпизоде, где происходит разговор журналиста с бывшим помещиком, утверждающим, что люди, как муравьи, ведут жизнь, полную бессмысленной суматохи и бесцельной жестокости, журналист говорит: «Я не согласен», тем самым открывая свой взгляд на жизнь... Не согласны с убогой философией «муравьиной возни», бессмысленной жизни и авторы фильма. Свой фильм они сделали для того, чтобы исследовать причины возникающего зла и очистить дорогу лучшему, доброму, светлому, то есть чтобы активно вмешаться в жизнь. Их критический анализ не разрушает, а укрепляет веру в человека, веру в торжество доброго.

ФИЛЬМ-УТВЕРЖДЕНИЕ

Режиссера Миклоша Янчо у нас знают мало. До сих пор он ставил главным образом короткометражные фильмы. Один из них я видела и запомнила, это интересный и поэтичный фильм об Аттиле Иожефе — одном из крупнейших поэтов Венгрии. В Венгрии с успехом шел другой фильм Миклоша Янчо — «Бессмертие» — о жизни и деятельности коммуниста Дёрдя Гольдмана. Теперь Миклош Янчо поставил художественный полнометражный фильм «Так я пришел» по сценарию Дьюлы Хернади. В этом фильме всего два героя: студент-венгр — его роль играет Андраш Козак и русский солдат — его роль играет советский актер Сергей Никоненко. Действие происходит в последние дни освобождения Венгрии — весной 1945 года. Среди пустых холмов бредут солдаты-дезертиры, студенты-венгры, возвращающиеся домой... Один из них отстал, попал в плен, бежал, снова попал в плен к советским воинам. И остался в плену. Герой Иошка молод, ему всего семнадцать лет, он плохо понимает, что происходит кругом, одиноко блуждает он по стране, опустошенной войной, много раз ему угрожает смерть. Судьба сводит пленного Иошку с русским солдатом Колей. Они вдвоем пасут стадо коров. Коле тоже не более восемнадцати лет. Парни сначала настороженно относятся друг к другу, не понимают языка. Но они оба молоды, жизнерадостны, чистосердечны. И, в конце концов, они становятся друзьями. Пленный Иошка и его конвоир Коля начинают без слов понимать друг друга... Совсем как мальчишки, они пугают купающихся девушек, забавляясь, карабкаются на статуи, украшающие чей-то заброшенный сад, смеются... Совсем как дети...

Много общего у венгра и русского. Но есть и разное — русский солдат отлично знает, за что он воюет, зачем он здесь в Венгрии; венгерский студент не понимает, какую роль играла его страна во второй мировой войне... Дружба с Колей как бы дает ему толчок для прозрения... Кульминацией сюже-





«Так я пришел»

та является трогательная сцена, где Иошка пытается спасти Колю, умирающего от ран... Иошка надевает на себя военную форму Коли и на дороге, рискуя жизнью, останавливает повозки в поисках врача и медикаментов. Он находит врача и заставляет его идти к Коле... Но поздно... Русский умирает. Венгерский парень в одежде советского солдата едет домой... Едет, став другим человеком...

Фильм снят просто и поэтично. Хороша операторская работа Томаша Шомоло. Оба актера играют естественно, мягко, вдумчиво. Иошка и Коля вызывают глубокую симпатию, простая история их взаимоотношений, дружбы заставляет задуматься о многих сложных проблемах нашей эпохи... Мы видели войну, показанную в самых разных аспектах, но, пожалуй, так, через дружбу двух бывших врагов, оставшихся наедине друг с другом, еще никто о войне не говорил. Война предстала в новом свете, и в ее итоге мы увидели не только ужас и страдание, но и рождение нового. Рухнули преграды между русскими и венграми, и утвердилась дружба.

О позорной роли буржуазной Венгрии в войне сказано в фильме с беспощадной правдой, при этом без всякой декларативности.

Картина камерна. Она решена как психологический этюд. Больше всего интонация картины напоминает поэтический строй фильмов Г. Чухрая — «Сорок первый», «Баллада о солдате». В фильме «Так я пришел» нет изображения боев, нет массовых сцен. Из многих миллионов судеб участников войны авторы выбрали две судьбы. Показали своих героев крупным планом. Всего двоих среди пустынных, заминированных немцами венгерских равнин... Двух молодых, почти что мальчиков...

Главная мысль фильма — это мысль о дружбе, принесенной русскими солдатами, освободившими Венгрию от фашистов. В Будапеште на горе Геллерт высится скульптура женщины с пальмовой ветвью, поднятой над головой, внизу— фигура советского солдата... Это дань уважения и дружбы, фильм тоже утверждает мысль о дружбе наших народов. Пафос утверждения доминирует в фильме. Во всем господствует ясная, поэтическая интонация.

Есть ли в фильме недостатки? Да, есть. Прежде всего в сценарии, в котором мало движения, и ряд эпизодов, иллюстрируя одну и ту же мысль, как бы топчется на месте... Это оставляет впечатление затянутости... И все же хочется от души поздравить режиссера Миклоша Янчо с творческой удачей. Чистый, ясный поэтический голос его фильма всюду, как мне кажется, дойдет до сердца зрителей.

●

Два новых венгерских фильма — очень разные, совсем непохожие друг на друга произведения. Но они оба свидетельствуют об интересных, плодотворных процессах, происходящих сегодня в венгерском кино.

В своих лучших произведениях киноискусство Венгрии не бежит от решения сложных проблем времени, оно наполнено истинно гражданским пафосом. Критикуя и утверждая, анализируя и синтезируя, оно развивается как искусство глубоко понятого реализма.

«ПРЕРВАННЫЙ ПОЛЕТ»

(*Польша*)



Погода задержала на варшавском аэродроме экипаж самолета, совершающего рейсы по трассе Москва — Варшава. Летчик-поляк приглашает своего русского коллегу Миронова на свадьбу друга. Это недалеко от Варшавы, и добраться туда даже в таком тумане ничего не стоит. Миронов соглашается...

Так начинается первая сюжетная история фильма—та, которая происходит в этот туманный вечер 1964 года.

Параллельно ей идет и вторая история — воспоминания Миронова. Двадцать лет назад он, советский летчик, совсем еще юноша, бежал из плена и, тяжело раненный, бродил по лесу в этих самых местах. Почти умирающий, забрел он в какой-то сарай и свалился без памяти. Там его и нашла Уля — польская девушка. Нашла, спасла от смерти, полюбила. Много месяцев, рискуя жизнью, прятала крестьянская семья советского летчика. Но однажды немцы напали на след беглеца...

Дороги войны далеко увели Миронова из этих мест, и больше он никогда здесь не был. Только навсегда он унес с собой воспоминания о польской земле и польской девушке — своей первой любви.

И вот, через много лет снова оказавшись здесь, Миронов начинает поиски Ули. Ему давно сообщили, что она умерла, и все же сегодня, в этот вечер, он упрямо стучится в чужие двери с одним вопросом: где Уля Задорожна? Одни вообще не слыхали о такой, другие что-то путают.

Все изменилось здесь, и Миронов с трудом узнает хорошо знакомые когда-то места. Но вот колодец, а там должна быть братская могила... Вот дом Ули. Теперь здесь живут другие, и они ничего не знают о Задорожной.

Миронов понимает, что «поиски прошлого» бессмысленны: нельзя отыскать то, чего уже нет. Надо раздобыть бензин для мотоцикла и ехать обратно на свадьбу. Может, бензин есть на почте?

Его встречает высокий, давно не бритый человек со шрамом на лице. Человек этот крепко пьян, тяжело мрачен. И вот оказывается, что это муж Ули, когда-то отчаянно храбрый партизан, за голову которого немцы давали большие деньги. Это он, зная о любви Ули к русскому, утаил все письма Миронова к ней и сообщил о ее смерти.

Из нервно-пьяной исповеди бывшего «Сокола» (так называли его в партизанах) Миронов понимает, что этот опустившийся, несчастный человек очень любил Улю. Но где она сейчас? Что с ней?

Муж ведет его к своему дому. Из окон доносится музыка Шопена — по радио транслируют концерт из Варшавы. Но дверь дома долго не открывается — хозяина не хотят впускать. Мужчины идут в сарай, и «Сокол» продолжает свой монолог-исповедь.

— У меня было столько любви, что я думал — хватит на двоих. Но она не могла забыть... Бегала, искала. И ждала. Все ждала...

В дверях появляется Уля. Постаревшая, поблекшая, очень мало похожая на юную, светящуюся любовью. В кадре — замершее, будто ослепленное непереносимо ярким светом лицо Ули и два застывших в напряженном ожидании мужских лица.

Снова в фильм врывается ретроспекция. Самый драматический эпизод из прошлого — гибель стариков родителей, расстрелянных немцами, расставание Ули и Владимира.

Этот монтажный стык настоящего и прошлого производит сильное впечатление: медленный ритм встречи в настоящем и экспрессия событий тех лет (стремительный пробег Ули по лесу, бой Миронова с немцами — до последнего патрона).

Кто в это мгновение вспомнил о тех минутах? Она? Он? Может быть, оба.

Уля зовет Миронова в дом. Трудно начать разговор. Какими словами заполнишь это расстояние в двадцать лет?

И звучат самые обычные вопросы — ответы, вопросы — ответы.

— Как живешь? Летаешь?

Он утвердительно кивает.

— Женился?

— Угу.

— Дети?

— Двое. Дочку зовут Уля.

— Не забыл польский?

Снова короткие, как вспышка, воспоминания. Немецкая машина, увозящая Владимира. Отчаяние Ули. Ее рыдания.

И плач Ули. Сегодня. Сейчас. О чем?

Молча уходит Миронов. Возвращается на свадьбу.

Утро. Самолет поднимается в воздух. Отклоняясь от привычного курса, пролетает Миронов над домом Ули. Она видит самолет, бежит за ним, провожает взглядом, пока не скрывается вдали легкая, как птица, машина. Улыбка освещает ее лицо. Медленно поворачивается Уля, идет к своему дому.

«Прерванный полет» — фильм о любви, большой, романтической, некончающейся. О любви несчастливой. Кто виноват в этом? Ответ один —война. Это она стала преградой к счастью, разъединила людей, определила их судьбы.

Снова и снова возвращаются польские кинематографисты к этой теме. В сценах прошлого — лирических, поэтичных— война и любовь сталкиваются в резком контрасте, в эпизодах настоящего эхо войны не только в драматичности ситуаций, но и в психологии героев. Здесь снова звучат мотивы, хорошо знакомые по многим польским фильмам. Одиночество, тоска по пережитому, душевная «от-

чужденность». Замкнулась навсегда в своем ожидании Уля. Прекрасна ее любовь, ее верность, но даже эти чувства нельзя «консервировать» — ведь жизнь человеческая не только любовь. Может, улыбка в финале — освобождение, начало чего-то нового? А может, всего лишь условная дань мелодраме?

Да, авторы не скрывают того, что их фильм — мелодрама. Условности этого жанра с его установкой на чувствительность особенно проявились в образе мужа Ули. Какие сложные процессы произошли в уме и сердце этого человека, как довели они его до этого тяжелого состояния безысходной депрессии, сделали алкоголиком, почти безумцем? Как он, гордость партизан, стал ничтожеством, духовным мертвецом? Виной всему неразделенная любовь? Или же за этим образом кроется какая-то не понятная зрителю многозначность? Все это остается как бы за скобками.

Надрывные мотивы мелодрамы прозвучали даже в сценах свадьбы. Здесь много отличных наблюдений, смешных и трогательных жанровых сценок, но есть что-то тоскливое в усталом веселье гостей, в одиноко кружащейся паре новобрачных, в повторе одних и тех же вопросов пьяного старика, в хмельном отупении жениха.

С этим фильмом трудно спорить по частностям, деталям. Он вполне последователен и в своем замысле и в решении. Игра актеров, режиссура, мастерство оператора, композитора — все подчинено поэтике мелодрамы. Беда только в том, что этой поэтике подчиняется порой и правда жизни. Ее подменяет привычная схема, чувствительная тональность, условный сюжетный ход (утаенные мужем письма!), педалирование особенно драматических интонаций.

В мелодраме немало привлекательных и сильных качеств, неизменно действующих, беспроигрышных. Это прежде всего человечность ее конфликтов, яркость (но не всегда полнота) чувств. Поэтому мелодраму любят смотреть зрители, любят играть ее актеры.

В «Прерванном полете» первое место по праву занимает исполнительница роли Ули — молодая актриса Эльжбета Чижевска. Творческая жизнь Чижевской началась совсем недавно, но сегодня это одна из самых «репертуарных» актрис польского кино. Только за последнее время советские зрители видели ее в комедиях «Жена для австралийца», «Где генерал?», «Итальянец в Варшаве».

Роль Ули — лучшая из всех. Эта работа резко отлична от всего, в чем мы видели Чижевску раньше. Это ее первая по-настоящему драматическая роль. Казалось бы, совсем молодой актрисе проще сыграть молодую Улю — свою ровесницу. И, действительно, в сценах прошлого Чижевска лирична, естественна. В любовных диалогах Уля Чижевской застенчива и лукава, отважна и простодушна. Ее чувство к Владимиру возникает сначала несмело, робко и становится сильным, страстным, безграничным.

И вот Уля через двадцать лет. Потухшая, подчеркнуто аккуратная, с чуть опустившимися уголками рта и припухшими веками. Кажется, что внешне в Уле не очень много изменилось, но это совсем другой человек.

Никаких ухищрений грима не понадобилось молодой актрисе для этого перевоплощения. Иными стали пластика движений, внутренний ритм, ибо изменился характер, его эмоциональная природа. Сколько нюансов, неожиданных интонаций и сколько правды в сцене встречи с Мироновым, в этом на первый взгляд простом разговоре: «Как живешь? Летаешь?..»

Миронова играет Александр Белявский — актер Московского театра сатиры, он тоже молод, как и Чижевска. У него отличные внешние данные, он органичен. Его герой чист и мужествен, умен и деликатен. Хорошо играет актер комедийные сцены, лирические эпизоды, но зритель ждет от его Миронова большей наполненности чувств в таких драматических сценах, как встреча с Улей, разговор с ее мужем, уход из их дома. Сдержанность игры актера оборачивается здесь эмоциональной бедностью.

Мужа Ули играет Мечислав Войт. Это отличный актер, глубокий и тонкий художник, но и ему не удается наполнить содержанием, жизнью столь схематичную, ложно многозначительную, неподвижную роль.

Режиссер фильма ветеран польского кино Леонард Бучковский отлично владеет мастерством. И «Прерванный полет» тому свидетельство. Гармоничны и естественны переходы от настоящего к прошлому, точно найдены три стилистических слоя картины: романтика прошлого, комедийная жанровость свадьбы и драматизм сцен Ули, мужа и Миронова. Все это режиссер сумел подчинить единому замыслу — той мелодраматической поэтике, о которой речь шла выше. Можно спорить с этим замыслом, с его правомерностью, но нельзя не отдать должное мастерству режиссера, отличной работе оператора Владислава Форберта, проникновенной музыке Кшиштофа Комеды-Тщиньского...

Янина Маркулан

Жан-Поль БЕЛЬМОНДО

Делать свое дело — и все!

Еженедельник «Нувель обсерватер» опубликовал интервью Мишеля Курно с известным французским киноактером Жан-Полем Бельмондо, который выступает от своего имени и от имени профсоюза актеров, главой которого он является, по поводу некоторых проблем, связанных с положением актеров во Франции. Приводимый ниже перевод стремится сохранить свойственный Бельмондо своеобразный стиль разговорной речи.

...Я вижу все больше типов, которые хотят научиться играть в кино. У них ничего нет, нигде. Они пытаются играть так: собираются и играют. Они озлобились. К черту профессию, а парни хорошие!

Таких, которые смогли чего-то добиться, ничему не учась, мало. Они ничего не знают, и все-таки им везет: Бардо, Вентура. Отдельные случаи. Но этаким путем кино не сделаешь.

Чтобы играть комедию, надо учиться. Это не так трудно, но этому учатся. Заметь, что в Италии то же самое: есть Мастроянни, Гассман, пять-шесть умеющих все делать парней, остальные не актеры, они не учились.

А где у нас учиться? Ничего нет! Консерватория? Консерватория устарела! Это допсторическая штука, где учили ребят играть Аталию перед кумушками в вечерних платьях; теперь этого мало. Теперь ты играешь для синемаскопа, для телевидения, больше никто не работает для маркиз! Работа актера совершенно изменилась. Этому в Консерватории не научат! Чему там учат? Учат тексту, умению подбрасывать его до глухарей, сидящих в третьем ярусе! И все. Только не тому, чтобы разговаривать нормально. Они учат тебя орать ради «Комеди франсэз». Попробуй-ка так говорить на студии в Бийанкуре, тебя быстро выставят на улицу!

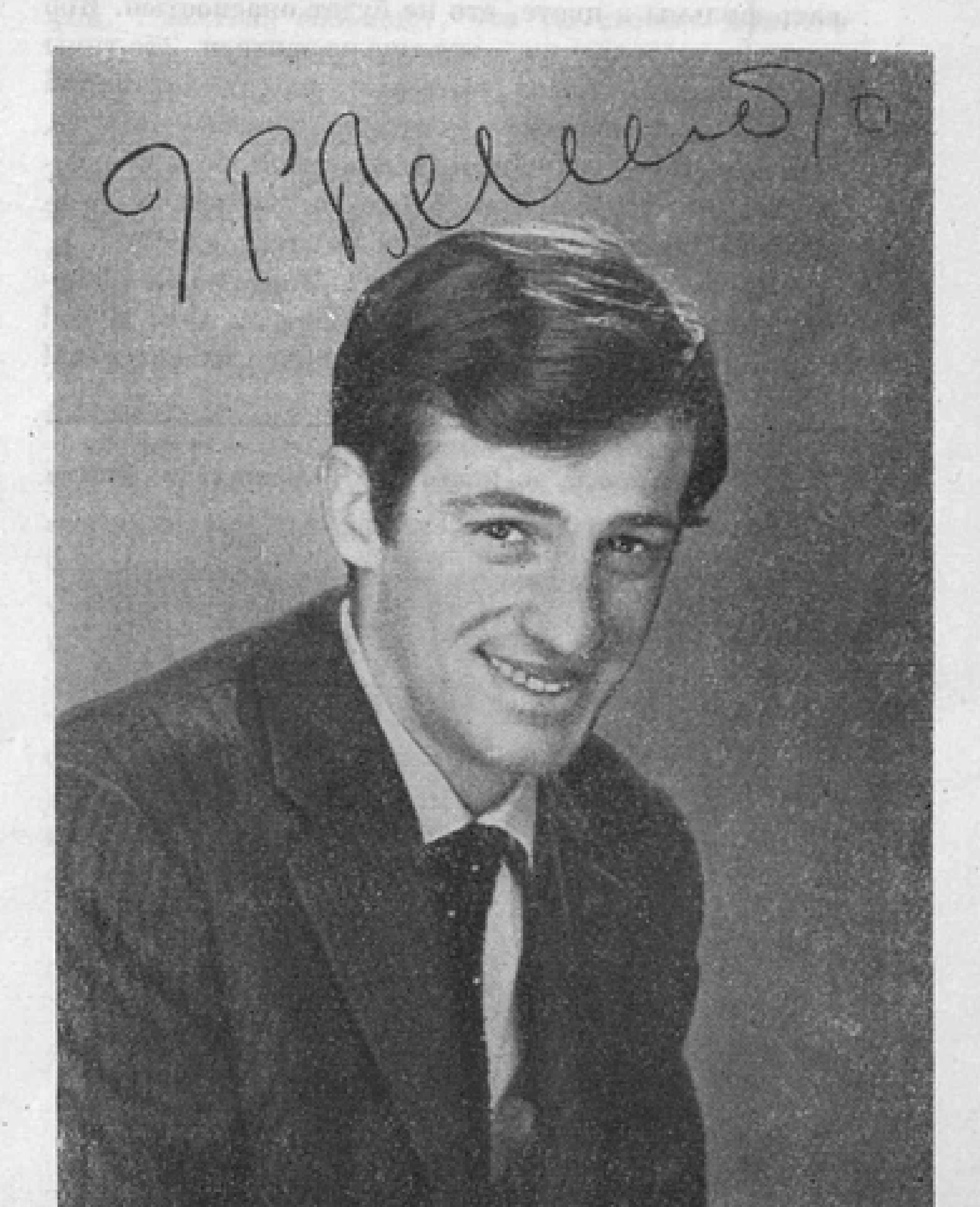
Нет, парни, которые кончили Консерваторию, могут работать в театре «Комеди франсэз». Если тебя не взяли туда, ты можешь заняться гастролями по провинции, но для остального ты не пригоден! Они запирают тебя на три года, они делают из тебя калеку. Это все-таки гадко!

Я не прошу у тебя «Экторс студио»*, пойми меня! Ничто меня так не бесит, как ненатуральная естественность, понимаешь, морда вверх и такой вид, словно страдаешь метафизическим люмбаго, произнося слова: «Спички есть?» Нет, это не для нас! Но страусов из «Комеди франсэз», которые не могут по-человечески сказать: «Закройте дверь», я тоже терпеть не могу!

Готовить актеров — значит брать парней, которые этого хотят, и учить их боксу, кухне, фехтованию, профессии мясника, работе на станке — тому, чтобы они получили аттестат боксера, аттестат летчика; это значит научить их чистить сапоги и разрезать окорок, управлять бульдозером и разрезать страницы книги, прыгать в воду с высоты пятнадцати метров и разговаривать по-английски; это значит учить их всему, ибо сегодня от них просят все, от них не требуют только того, чтобы они проблеяли Мариво.

Возьмите, к примеру, Фалькона. В Мариво он на месте, в «Комеди франсэз» — это орел. Но отведи его в поле и посади на трактор. Увидишь, на что это будет похоже! Смех один! Рядом с ним Вентура как тракторист идеален. Вентура на тракторе никого не боится, ты сажаешь его на огромный, как трансатлантический корабль, «Берлие», и он двинет его вперед, как цветочек! А посади его в обстановку Людовика XV, ничего не получится.

В актерской школе учат всему. А затем начинается практика, между лекциями. Ну-ка на настоящие подмостки, два-три раза в месяц, чтобы узнать, что это такое! А иначе как научиться?



* В «Экторс студио» (Студия актера) в Нью-Йорке занятия ведутся по так называемому «Методу», представляющему собой разработанную известным американским театральным режиссером и педагогом Ли Страсбергом модификацию системы Станиславского. *(Прим. переводчика.)*

В Консерватории они психи, ты не можешь себе представить, что они делают. Они играют друг перед другом. В качестве публики выступают их же приятели, и они в конце концов начинают верить в себя. Они не прогрессируют! А когда приходят в театр или на киностудию, то их надо гнать в три шеи!

Поверь мне, если бы эти бедняжки из Консерватории посмотрели бы О' Тула и Бартона в «Беккете», они бы кое-чему научились!

Бартон учился. Не знаю как, но могу тебе сказать: он учился! Он знает, как надо осушить стакан, как вынимают нож, он изучил тронный зал и казарменный сортир. Он все знает. Двадцать лет по вечерам он играет Шекспира, но днем он немало пошлялся по миру, этот Бартон! И вот, когда на экране он ведет автокар или на сцене изображает Ричарда III, перед тобой — второй план. А этого не добиться так просто, даже если у тебя есть способности. Если бы Бартон не учился, он бы далеко не ушел!

Когда мне говорят о кризисе, я говорю: если вы хотите иметь много народа, научите нас нашей профессии! Создайте киношколы. Во Франции нас ничему не учат! Мы отстали на двести лет! Учат молодежь, у которой есть в душе огонь, способности, и выпускают ни на что не пригодных людей. Я называю это преступлением!

Второй трюк — это телевидение! О нем говорят, что угодно. Проблема ставится шиворот-навыворот.

Да, согласен, сейчас холодно, идет дождь, ребята не починили обувь, она протекает, они остаются дома. Это не опасность. Даже если им повесят в столовой на стене экран синемаскопа и будут показывать фильмы в цвете, это не будет опасностью. Ибо зрители телевидения — это еще не зрители. Это типы в домашних туфлях, которые чистят картошку!

Зритель телевидения — это не зритель. Значит, телевидение — это смерть для киноактеров, ибо киноактерам нужна публика. Надо бы запретить киноактерам даже нос показывать на телевидении.

Зитрон, де Кон популярны? Нисколько, совершенно неверно! Их вам доставляют на дом, и все! Покажите их в кино, никто не пойдет их смотреть! Как и Тьерри Ла Фронд. Он пропал, работая на телевидении. Слава у него есть, и больше ничего. Его доставляют на дом, на этом все останавливается. Это такая же штука, как вилки или туфли! Повернули включатель, и он тут как тут. Готовишь ужин, он тут, разговариваешь, споришь, это его не обижает, он на своем месте. Идешь в комнату, переодеваешься, ложишься, он все тут. Бедняга, ради которого не хочется выходить из дома.

Я не презираю актеров телевидения, это не в моих привычках. При каждом удобном случае я становлюсь на их место и выхожу из себя от бешенства. Они отдали себя на растерзание, вот что! Они потеряли свой престиж, свою тайну, свою власть. На уважение мне наплевать, но это именно так: их не уважают. Они были героями, ради которых ходили в кино, а теперь они ни на что не пригодны. Зитрон — это реклама овощей. И остальные тоже.

Есть одна штука, которая доказывает как раз, что для людей телевидение — это не актеры: они не позволяют им менять роли. Прекраснейшая вещь в нашем деле — менять роли. То ты играешь вора, то надеваешь сутану, зрителя не проведешь. Наоборот, ему интересно, как ты справишься с новой ролью. На телевидении не может быть об этом и речи! Ты не актер, ты статья на вечер, и все. Мишель де Ре — майор Х, это не актер, он не имеет права заниматься своей профессией, он имеет право быть майором Х. На днях он сыграл гангстера, никому не понравилось. Если Жанин Вила станет играть проститутку, никто не поверит. Актеры на телевидении — продукт потребления, как картошка.

Мне говорят: ведь есть драматические передачи, прекрасные передачи, почему ты не идешь? Я повторяю: актер кино не должен ходить на телевидение. Какое мне дело до пяти миллионов зрителей, если они едва смотрят на меня во время еды? «Человека из Рио» просмотрели 700 тысяч только в Париже, это была настоящая публика, молчаливая. А пять миллионов зрителей — и ты выдохся быстро. Тебя слишком много видели, возьмут другого. Телевидение, поверь мне,—это работа на истощение.

А вот певцы—это очень хорошо! Ты их видишь по телевидению, и ты идешь покупать другую штуку—пластинки. Неплохая комбинация. Но мы не организованы, нам нечего продавать. Мы имеем только себя. Так поосторожней же!

Единственное, что допускается по телевидению,—это разовое выступление. Интервью, эпизод. Не более. Ты показал себя, продал свой салат и ретируйся. «Человек из Рио» имел успех еще и потому, что я изгилялся по телевидению в передаче «Кулиса успеха». Там я нахожусь мимоходом, здрасте, до свидания, я не с телевидения, если хотите меня видеть, идите в кино. Привет!

Клаудиа Кардинале и Жан-Поль Бельмондо в фильме «Картуш»



Телевидение — не опасность. Напротив, это может нам помочь. Не надо только все смешивать: актеры кино не должны выступать по телевидению! И все будет хорошо.

Есть еще одна штука, на которую все сваливают: система звезд, «стар-систем». Они говорят: «Нельзя больше делать картины, ибо Бельмондо слишком дорог. Когда берешь Бельмондо, не остается ни гроша, чтобы снимать картину. Бельмондо навязывают, хотя никто его не хочет. Если он не соглашается, трудно найти продюсера. Из-за Бельмондо все летит кувырком, можно закрывать студии, положить ключ под коврик. Кризис — это Бельмондо». Спасибо.

По поводу таких вещей надо быть ясным и четким. Нельзя навязывать Бельмондо, я никогда не ввязывался в истории, когда продюсеры навязывали меня силком человеку, который этого не хотел. Когда нет священного союза, нет и фильма. Воздерживайся.

Я никогда не подписывал контракт с продюсером из-за денег, просто так, не зная, с кем буду сниматься. Решает все режиссер. Если он хочет, чтобы я с ним работал, он меня получит, если я тоже этого хочу. Никаких комбинаций. Типы, которые распространяют такие слухи, как раз те, с которыми я отказался работать.

«Без Бельмондо я не делаю фильм» — это совсем другая штука. На самом деле такого никогда не было: продюсеры не дураки, культ личности промышленность не устраивает. На рынке я не один, есть десятки картин, в которых мне не черта делать.

Правда заключается в том, что мое имя используют по-всякому. А я ничего не знаю, со мной и не разговаривали, и хотя не идет даже речь о том, чтобы взять меня, я участвую во всех переговорах. Все выдумано, никто со мной не договаривался, обо мне не идет даже речь. Я не включаюсь в переговоры о фильме как материальная величина, а только как абстрактное слово — Бельмондо сезам или ключ в бизнесе.

Я помогаю им получить договоры на продажу фильма за границей и внутри страны. А если есть продажа — значит, есть деньги. Это так. Так вот тех, на кого мне наплевать, тех, кому я осложняю жизнь, кого я извожу, тех я и жду. Пусть они мне покажут, как они пострадали от меня, и я заплачу. На самом деле они мне всовывают сто косых и зарабатывают четыреста за четверть часа, и не знаю, сколько еще потом. Будем же серьезны!

«Я хочу делать картину только со звездой». Разумеется! Звезды — это не их вина, напротив! Если они будут делать фильм без звезды, они не продадут его. Чтобы пригласить неизвестного человека, такого, как Годар, и сделать «На последнем дыхании», надо иметь голову на плечах, вставать рано утром. При такой игре редко заработаешь!



«Человек из Рио»

Это не моя вина и не вина Моро, так повсюду. В Париже, Берлине, Токио ходят смотреть Бартона. В Нью-Йорке, Берлине и Токио идут смотреть Моро. От этого не уйти. Вина в этом не Бартона, не Моро и не зрителя. У него нет закона — у зрителя, но он творит закон. Попробуйте выйти из этого положения!

Однажды утром ты просыпаешься. Звонит телефон. Приятель сообщает, что ты стоишь немного дешевле, что ты подешевел на двадцать миллионов. И ты понял почему. Дело в том, что в Токио ты им надоел. Ты по-прежнему Бельмондо, но ты ничего не стоишь. Когда ты «звезда» — ты просто кусок мыла. В день, когда он больше не мылит, его просто выбрасывают и берут другое, которое мылит лучше. Я лишь кусок мыла, который ждет, когда его выбросят в корзину. Так пусть мне не надоедают. Я приношу больше, чем стою,— вот все, что я знаю.

«Звезды» были всегда! Даже до кино. Сара Бернар— это что такое! А Муне? Они не вызывали потасовку, из-за них не дрались, они играли Расина. Им было спокойнее, чем нам, ибо они зависели лишь от себя. Мы же целиком зависим от режиссуры, от камеры, от монтажа, от проекции, от чего угодно!

С моей точки зрения, настоящая язва кино — это то, что нет школы. Нечему учиться. Все в этом. Остальное — телевидение, «стар-систем», от этого не освободишься, только не надо этого бояться, надо делать свое дело — и все.

Перевел с французского А. БРАГИНСКИЙ

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Наш дом», 10 ч.

Сценарий Е. Григорьева; постановка В. Пронина; главный оператор Э. Савельева; главный художник Л. Шенгелия; художник К. Ходатаев; режиссер И. Мансурова; композитор Н. Каретников; звукооператор А. Рябов; оператор С. Шемахов. Оператор комбинированных съемок В. Рылач.

В главных ролях: отец — А. Папанов, мать — Н. Сазонова, дядя Коля — И. Лапиков, сыновья: Николай — В. Бероев, Володя — А. Локтев, Дима — Г. Бортников, Сережа — Саша Сесин, Нина — Т. Додина, Таня — Н. Корниенко.

В эпизодах: Н. Бармин, В. Бурлакова, С. Бутенко, В. Высоцкий, Г. Ванюшкина, Ю. Кузменков, И. Пушкарев, Ю. Медведев, Н. Самсонова, С. Соколова, А. Силин, Ю. Фомичев, С. Цейц, И. Чипиженко, О. Шахова, В. Шиловский, Н. Юдин, Г. Ялорич.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Музыканты одного полка», 9 ч., цветной.

Сценарий Д. Дэля; постановка П. Кадочникова, Г. Казанского; главный оператор Г. Черешко; художник И. Иванов; композитор В. Кладницкий; звукооператор Н. Косырев; режиссер А. Тубеншляк; оператор В. Коротков. Комбинированные съемки: оператор А. Зазулин; художник В. Лукьянов.

В ролях: Илютинский — Ю. Соломин, Макеев — Н. Еременко, Чулковский — П. Кадочников, адъютант — Н. Боярский, фельдфебель — К. Адашевский, Куракин — К. Никитин, Далецкий — И. Горбачев, Еремеев — А. Подшивалов, Михалыч — А. Суснин, Валя — В. Иванова, Кутюмин — А. Трусов, Щапин — С. Крылов, Линев — В. Маренков, Рогачев — Л. Чубаров, Руденков — Г. Михайлов, старик-могильщик — В. Чирков, парень-могильщик — Г. Нилов, Сивков — А. Столбов; музыканты: Э. Агу, Е. Барков, О. Белов, Н. Варламов, К. Варшавский, В. Васильев, Л. Жуков, А. Зуев, А. Карпак, В. Карпенко, С. Коваль, К. Малахов, А. Мельников, А. Олеванов, А. Печников, А. Ростовцев, Ю. Сахаров, И. Сивачек, Л. Степанов.

В эпизодах: И. Боголюбов, Т. Волкова, Н. Кузьмин, Н. Лукинов, П. Первушин, Ира Соловьева, А. Степанов, Е. Тетерин, А. Трей, С. Фесюнов.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«При попытке к бегству», 8 ч.

Авторы сценария: К. Кондря, С. Шляху при участии А. Витензона; режиссер-постановщик Т. Березанцева; главный оператор Л. Проскуров; художники: С. Булгаков, А. Роман; композитор В. Загорский; звукооператор Б. Опачевский; режиссер М. Бадиков; оператор В. Одольский.

В ролях: Штефан Бребу — В. Брескану, Бачу — С. Дворецкий, Тутовяну — В. Квитка, Луминица — Д. Осмоловская, Маковей — В. Стоянов, шофер — И. Музика.

В эпизодах: Н. Оксанченко, В. Совка, Т. Грузин, А. Нагиц, Д. Никифор, К. Константинов, А. Апостолов, В. Белов, Б. Диканский, Я. Камышов, М. Кулешов, А. Бадаш, В. Запуниди, Д. Боксан, С. Харет, М. Бадиков, С. Яковлев, Г. Чеботару, Е. Никула, В. Кику, И. Заплитный, В. Богату, А. Александровский, Е. Уреке-Ясницкая, Б. Карьев, Сильвика Станчу, Виктор Няга.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Сурайя», 7 ч.

Автор сценария У. Назаров при участии И. Прута; режиссер-постановщик У. Назаров; оператор Х. Файзиев; художник В. Добрин; композитор М. Бурханов; звукооператор К. Бурибаев; режиссер Е. Дурмусоглу; второй оператор Г. Магдиев. Комбинированные съемки: оператор М. Пономарев; художник В. Мякотных.

Фильм дублирован на студии «Узбекфильм». Режиссер дубляжа У. Назаров; звукооператор дубляжа К. Курибаев.

В ролях: Сурайя — С. Нарбаева, Акрам — Т. Реджеметов, Раджабов — Х. Умаров, старуха — Л. Сарымсакова, казашка — Б. Римова.

В эпизодах: С. Исаева, Ф. Котельников, Э. Мирзатов, М. Рахимова, В. Арзуманов, М. Кариякубов, М. Юлдашев, Т. Каримов, Р. Тураева, Э. Юлдашев, С. Максудова, В. Бахтиев, А. Муллабаев.

Дублируют: Е. Карташева, В. Рождественский, М. Погоржельский, Е. Енютина, Н. Никитина и другие.

●

«Листок из блокнота», 10 ч.

Сценарий С. Азимова, Н. Рожкова; режиссер-постановщик Ю. Агзамов; операторы: А. Мукаррамов, Л. Травицкий; художник-постановщик В. Синиченко; режиссеры: А. Кабулов, Э. Каримов; композитор М. Левиев; звукооператор Д. Ахмедов. Комбинированные съемки: оператор В. Морозов; художник Х. Рашитов.

В главных ролях: Камил Рустамов — М. Агамирзаев, Гульчехра — Г. Луковникова-Мамедова, Марданбек — Г. Тонунц, Андрей Табаков — В. Рождественский, Фирсов — А. Фалькович.

В ролях: Ю. Агмазов, Р. Пирмухамедов, В. Абуллаев, М. Хамидова.

В эпизодах: Х. Латипов, У. Абдуллаев, Б. Джамалов, С. Салихов, А. Кабулов, В. Мотренко,

Л. Безбородько, Чиниджань, М. Закиров, С. Юсупов, Н. Эшмухамедов, Л. Мельникова.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Пети в книге сказок», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

Режиссеры и художники-постановщики: Дьюла Мачкаши, Дьёрдь Варнаи; художники-мультипликаторы: Янош Мата, Грете Мадаи, Жолт Леньдьл; композитор Йожеф Кинчеш.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Пети и механическая игрушка», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

Режиссеры и художники-постановщики: Дьюла Мачкаши, Дьёрдь Варнаи; художники-мультипликаторы: Янош Мата, Грете Мадаи, Петер Собослаи; композитор Йожеф Кинчеш.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Пети в плену у волшебницы», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

Режиссеры и художники-постановщики: Дьюла Мачкаши, Дьёрдь Варнаи, художники-мультипликаторы: Янош Мата, Грете Мадаи, Петер Собослаи; композитор Йожеф Кинчеш.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Пети в стране игрушек», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

Режиссер Пал Надь; художники - мультипликаторы: Миклош Темеши, Ене Колтаи, Петер Собослаи; композитор Йожеф Кинчеш.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Пети в зоопарке», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

Режиссер Йожеф Непп; художники - мультипликаторы: Магда Вашархейи, Жолт Леньдьл; композитор Томаш Деак.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Пети и его друг Феликс», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

Режиссеры и художники-постановщики: Дьюла Мачкаши, Дьёрдь Варнаи; художники-мультипликаторы: Янош Мата, Грете Мадаи, Жолт Леньдьл; композитор Йожеф Кинчеш.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Пети-невидимка», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

Режиссеры и художники-постановщики: Дьюла Мачкаши, Дьёрдь Варнаи; художники-мультипликаторы: Морцелл Янкович, Петер Собослаи; композитор Йожеф Кинчеш.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Пети на конкурсе самокатов», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

Режиссер Пал Надь; художники - мультипликаторы: Ференц Длаухи, Миклош Темеши, Петер Собослаи; композитор Йожеф Кинчеш.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Пети и марсиане», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония», Венгрия.

Режиссер Андраш Чех; художники - мультипликаторы: Илдико Секей, Аттила Надь, Петер Собослаи; композитор Йожеф Кинчеш.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«История одной любви», 8 ч.

Производство киностудии «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария Иван Болдижар; режиссер Дьёрдь Ревес; оператор Ференц Сечени; художник Йожеф Ромвари; композитор Андаш Михай.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Главные роли исполняют и дублируют: Янош — Иван Дарваш (дублирует А. Кузнецов), Тереза—Илона Береш (Н. Гребешкова).

●

«Лисы Аляски» (по рассказу Вольфганга Шрейера), 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Сценарий Эгона Гюнтера; режиссер Вернер Вальрот; оператор Отто Мерц; художник Пауль Леман; композитор Карл-Эрнст Засс. Комбинированные съемки: Курт Маркс, Бруно Меллер.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют: Джим Лесли — Томас Вайсгербер, Боб Харрис — Ганс-Петер Минетти, Хестер — Герхард Рахольд, полковник Рид — Вольф Кайзер, Бренда Рид — Фридерика Штурм, Гордон Грей — Иван Мальре, Патрик — Ганс-Иоахим Блоквиц.

Роли дублируют: А. Кузнецов, В. Балашов, Н. Фатеева, А. Карапетян, М. Глузский, А. Алексеев, О. Мокшанцев.

●

«Люди с поезда» (по новелле М. Брандыса «Парень с поезда»), 10 ч.

Производство творческого коллектива «Кадр», Польша.

Авторы сценария: Мариан Брандыс, Людвика Возницка; режиссер Казимеж Кутц; оператор Курт Вебер; художник Ян Грандыс; композитор Тадеуш Бжрд.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют: Янина Трачикувна, Анджей Май, Данута Шафлярская, Малгося Дзедзиц, Мачек Даменецкий, Густав Люткевич, Ежи Блок, Здзи-

слав Тобиаш, Ян Здроовский, Богдан Баер, Александр Фогель, Юзеф Перацкий.

Роли дублируют: Б. Баташев, М. Рыскин, В. Прокофьев, Д. Столярская, Я. Беленький, В. Файнлейб, Игорь Вознесенский, О. Громова, А. Гришаев, И. Гуров, И. Рыжов, И. Безнев.

●

«Игрушки-сувениры», 1 ч., цветной.

Производство студии короткометражных фильмов Се-Ма-Фор в Лодзи, Польша.

Автор сценария Рышард Брудзыньский; режиссер и художник-постановщик Эдвард Струлис; оператор Лешек Нартовский; композитор Ежи Матушкевич.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Дилижанс», 1 ч. цветной.

Производство Студии короткометражных фильмов в Варшаве.

Авторы сценария: Анджей и Ромуальд Лях; режиссер и художник-постановщик Петр Шпакович; оператор Мария Недзвецкая; композитор Казанецкий.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Встреча со шпионом», 10 ч.

Производство творческого коллектива «Сирена», Польша.

Автор сценария Ян Литан; режиссер Ян Батори; оператор Антони Вуйтович; музыка Марека Сарта; художник Здислав Келановский.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Мария — Беата Тышкевич (дублирует Н. Фатеева), Вася — Катажина Ланевская (Г. Самохина), Бернард — Игнац Маховский (М. Глузский), Крес — Збигнев Запасевич (Э. Бредун), Бачный — Станислав Микульский (Ю. Боголюбов), Зигмунт — Ежи Вальчак (В.Ферапонтов),майор—Хенрик Бонк (А. Толбузин), Гедровский — Станислав Нивиньский (О. Голубицкий), Колеба — Зигмунт Листкевич (Е. Дубасов), немой — Вацлав Ковальский.

●

«Разводов не будет», 10 ч.

Производство творческого коллектива «Камера», Польша.

Автор сценария и режиссер Ежи Ставиньский; оператор Ежи Липман; художник Халина Добровольска; композиторы: Ежи Матушкевич, Анджей Тшасковский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Алина — Марта Липиньска (дублирует Т. Семина), Томек — Владислав Ковальский (В. Подвиг), Ионна — Тереса Пушиньская (Н. Фатеева), Марек — Збигнев Добжиньский (А. Кузнецов), Кася—Магда Завадска (Н. Румянцева), Тадек—Тадеуш Галя (А. Чекулаев), Грушка — Збигнев Цибульский (Б. Иванов).

●

«Чуткий друг», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, КНДР.

Автор сценария Ли Дён Сун; режиссер Чен Сан Ин; оператор Хон Вон Ир; художник Ким Хе Ир; композитор Син До Сон.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Ким Ир Бок — Сим Мён Ок (дублирует Н. Крачковская), Сан Га Ма—Ю Ху Нам (А. Кончакова), Ли Дин Сек — Ли Кан Ху (М. Виноградова), мать Сан Га Ма— Мун Е Бон (А. Харитонова), помещик — Син До Чол (В. Файнлейб), его жена — Ким Сун Не (Е. Кузюрина).

●

«Ивана в нападении», 7 ч., цветной.

Производство киностудии «Готвальдов», Чехословакия.

Авторы сценария: Милан Шимек, Эва Коларова, Йозеф Пинкава; режиссер Йозеф Пинкава; оператор Иржи Колин; композитор Миливой Узелац; художник Марта Каплерова.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Кропотов.

Роли исполняют и дублируют: Ивана—Эва Яркова (дублирует Оля Кузнеченкова), тренер — Владимир Хёниг (Н. Граббе), господин Петру — Рудольф Юрда (В. Нещипленко), госпожа Петру—Эва Маталова (Н. Меньшикова), учительница — Мария Дурнова (В. Бурлакова).

●

«Мужская компания» (по одноименному произведению Вернера Иорга Людекке), 9 ч.

Совместное производство «Нойе Эмелька» (ФРГ), «Авала-фильм» (Югославия).

Авторы сценария: Вернер Людекке, Арсен Диклич, Вольфганг Штаудте; режиссер Вольфганг Штаудте; оператор Ненад Иовичич; художник Дусчо Ерицевич; композитор Зоран Христич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют: Гётц Георге, Ганс Нильсен, Рудольф Платте, Райнхольд Бернт, Герлах Фидлер, Герхард Хартиг, Фридрих Маурер, Герберт Тиде, Мира Ступича, Оливера Маркович, Невенка Бенкович, Милена Дравич, Павле Вуйисич.

Роли дублируют: Н. Никитина, З. Сорочинская, В. Прокофьев, К. Карельских, Н. Граббе, А. Полевой, А. Тарасов, Ч. Сушкевич, А. Юрьев, А. Карапетян, В. Осенев.

●

«Угловая комната» (по роману Линн Р. Бэнкс), 10 ч.

Производство «Ромулус», Англия.

Автор сценария и режиссер Брайан Форбс; оператор Дуглас Слоком; художник Рэй Сим; продюсеры: Джемс Вульф, Ричард Аттенборо.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Джейн—Лесли Карон (дублирует А. Кончакова), Тоби — Том Белл (А. Кузнецов), Дорис — Эвис Баниедж (М. Гаврилко), Мэвис — Сисели Кортнейдж (И. Чувелева), Джонни — Брок Питерс (А. Карапетян), Терри —Марк Иден (О. Голубицкий).

●

«К оружию, мы фашисты!», 8 ч.

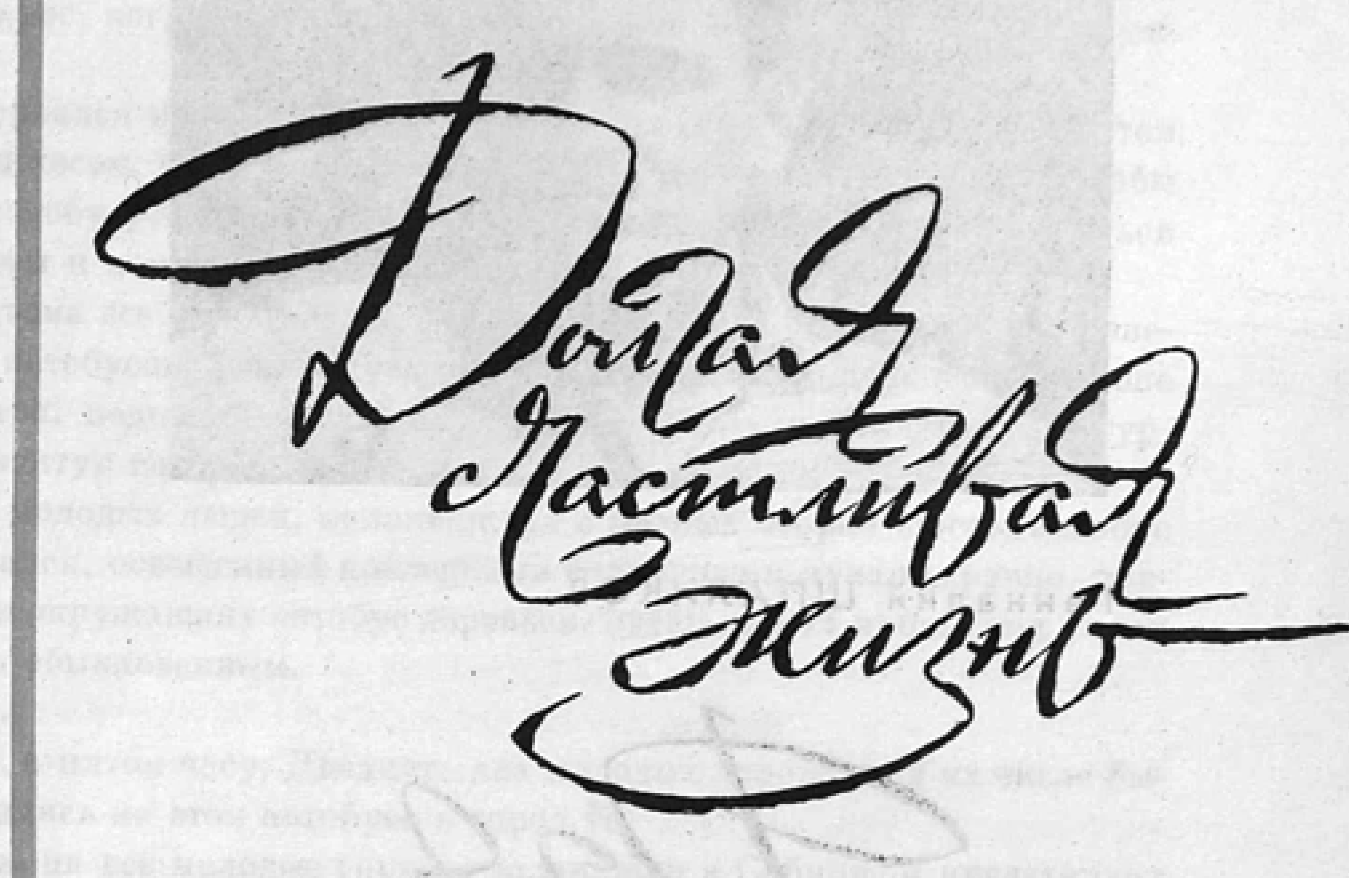
Производство «Универсаль-фильм», Италия.

Авторы сценария и режиссеры: Лино Дель Фра, Чечилия Манджини, Лино Миччике; музыка Эджисто Макки.

Фильм дублирован на студии «Моснаучфильм». Режиссер дубляжа И. Вырубова; звукооператор дубляжа А. Кулаков.

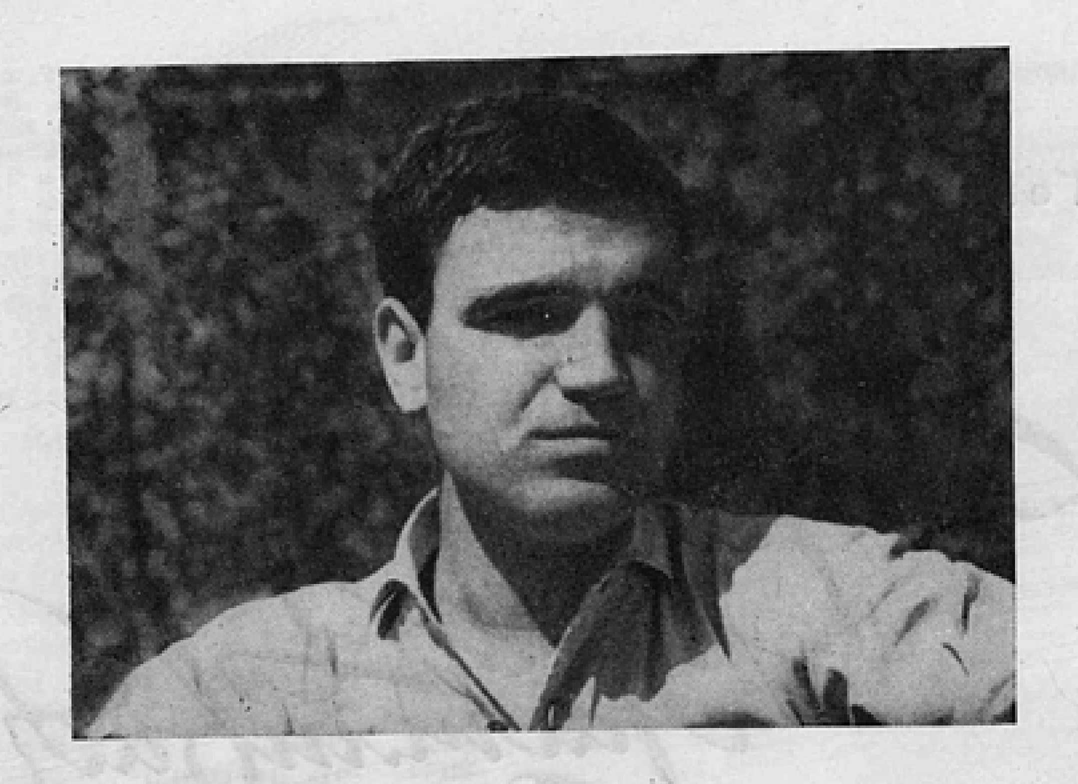


Геннадий ШПАЛИКОВ



Александр СТИБОР-РЫЛЬСКИЙ

ЧЕЛОВЕК из МРАМОРА



Геннадий ШПАЛИКОВ

Долгая счастливая жизнь

ПОВЕСТЬ ДЛЯ КИНО

1

Сквозь осенний лес, который для каждого имеет свою привлекательность, светило вечернее солнце. Свет его, проходя между облетающими деревьями, был ясен и чист. Он уже как бы снизу озарял стволы и ветви, и мягко вспыхивали под его лучами верхушки деревьев, светились листья, застывшие в неподвижности. Ото всего уже неуловимо веяло ноябрем, хотя до снега было еще далеко, но воздух к вечеру холодел и был свеж, как перед снегом. Уже во многих приметах проступало нетерпение зимы.

Непосредственно к лесу примыкало большое строительство; его широкая панорама темнела на фоне заката прямоугольниками корпусов, силуэтами кранов, без которых немыслим пейзаж молодого города; краны разнообразно и на разной высоте высились над домами. Вечерний свет, проходя сквозь корпуса, заставлял ярко сверкать стеклянные проемы.

От строительства по направлению к лесу, неорганизованно, растянувшись в длинную цепочку, шли молодые люди. Так они и вступили в лес.

С первых же минут их появления, да и, пожалуй, с первых кадров нашей истории будет слышна мелодия; ее наигрывал кто-то из идущих молодых людей на гитаре,

а кто-то другой помогал ему на аккордеоне, но не особенно помогал — гитара все-таки преобладала. А играли они старую песню «Отвори потихоньку калитку», спокойствие и простота которой сочетались со спокойствием осеннего заката, неторопливым проходом через лес, когда и шагов почти не слышно — их заглушают облетевшие листья.

Лес кончился. Прервался ненадолго, пропустив через себя шоссе. Шоссе в этом месте возвышалось над лесом, находясь почти на уровне верхушек деревьев, и чтобы подняться на него к автобусу, ожидавшему молодых людей, им пришлось взбираться вверх, держась за кусты и помогая друг другу.

Во время этого подъема все они исчезали на короткое время, чтобы появиться внезапно на шоссе перед автобусом, возникнуть четкими темными фигурками на фоне неба, когда даже гитара, поднятая кем-то над головой, будет иметь свой контур.

Вот он уже есть, контур гитары, чей-то силуэт — и еще один.

Собрав в себя всех молодых людей, появившихся с разных сторон шоссе, автобус рванул с места и помчался, освещенный последними солнечными лучами, равно, повторяю, как и верхушки окружавших автобус деревьев. Затем дорога пошла под уклон и освещение сделалось обыкновенным.

Это было в субботу, в пятом часу. Двадцать два молодых человека (в их числе были и девушки) отправились на этом автобусе в город Н.

Город Н. был похож на все молодые города, возникшие в Сибири, и представлял из себя тот притягательный культурный центр, в который устремлялись в праздничные и выходные дни молодые люди со всех строек, расположенных от него и в ста и более километрах.

Стройка и поселок, откуда в пятом часу отошел автобус, находились в ста двадцати километрах от города, и, следовательно, предстояло три часа дороги. Но это не пугало пассажиров автобуса, одетых празднично, чисто выбритых. А девушки, сидевшие с ними, были одеты столь же нарядно, и в их настроении были приподнятость и оживление, свойственные праздникам и отъездам. Автобус у них был свой, от строительства; в нем можно было, не стесняясь присутствия посторонних, петь всю дорогу, смеяться по такому поводу, который человеку случайному, не их круга, мог бы показаться странным, а также пересаживаться с места на место, разговаривать с водителем, курить, а если понадобится, и остановить автобус у какой-нибудь березовой рощи, белеющей в темноте стволами, или невдалеке от озера, на берегу которого горит костер, сладко дымя и заставляя всех запеть, не сговариваясь: «Мой костер в тумане светит, искры гаснут на лету...»

И эту спели.

И еще многие, из разных лет, в том числе из военных, хотя в автобусе ехали люди очень молодые, не воевавшие, а многие еще и не служившие в армии или во флоте, но пели они, как ветераны.

Девушка, которая займет в этой истории основное число страниц, сидела спиной в сторону движения и пела всю дорогу. Слух у нее был неважный, но зато голос вполне громкий, и желание петь преобладало над музыкальными способностями, равно как и чувство, с которым она пела.

На ней был берет — челка белая из-под него, и еще плащ. Этой легкостью одежды она выделялась среди своих товарищей, а больше ничем. Ее звали Лена.

Уже стемнело, и водитель зажег фары.

Заяц перебежал шоссе, вызвав своим появлением восторг и крики.

И внезапно свет фар своими параллельно идущими лучами выхватил из темноты чемодан и сумку, поставленные точно на середине шоссе.

Водитель вынужден был затормозить перед этими предметами, возникшими неизвестно откуда. Но тайна их появления тут же раскрылась самым обыкновенным образом: из-за дерева вышел человек и направился к автобусу.

— Здравствуй,— сказал он водителю, приоткрывшему дверь.— Подвезешь?

— Как компания захочет,— шофер кивнул назад.

— Я человек компанейский. У меня и выпить есть.

— Хватайте его, а то убежит! — крикнул кто-то.

— Вы решайте, а то я и передумать могу,— сказал человек.— Тут автобусов много ходит.

И вот уже он протягивал в автобус чемодан, сумку и сам вошел в него, присев рядом с Леной у самой двери.

Автобус тронулся.

Парень в накинутом на плечи пальто, из-под которого виднелись «молнии» и курточка, заиграл на гитаре какую-то песню, а остальные разглядывали беззастенчиво нового пассажира. Он сидел, обратившись лицом ко всем, кроме Лены.

Разглядывание его нисколько не смущало. Он в свою очередь спокойно смотрел на всех, а потом сказал:

— А выпить у меня, ребята, нечего. Могу чемодан открыть. Я сам три месяца вообще ничего не пил. Но кто хочет, в городе может выпить.

Лицо у него было молодое, но усталое, небритое. Он казался старше своих лет и говорил он уверенно.

— А кто ты такой? Откуда ты тут появился? — спросила его Лена перед всеми. Спросила весело.

— Я? — Он посмотрел сбоку на нее, ответил ей, а не всем.— Иностранный разведчик. Разве непохож?

— Под геолога работаешь?

— Да. Молодой специалист. Отстал от партии. Не ел пять дней, тонул, горел, но бодрости не терял. Корешками питался, песни советских композиторов пел: «Держись, геолог, крепись, геолог, ты солнцу и ветру брат».

— Смотри, и песни знает!

— Пришлось выучить: приметы времени.

— А эту знаешь? — спросила она и громко запела:

— На закате ходит парень
Возле дома моего,
Поморгает мне глазами
И не скажет ничего.

— «И кто его знает, чего он моргает,— тотчас подхватил парень.— Чего он моргает, на что намекает»...

Голос у него оказался точно таким же, как у Лены. Пел он громко, а слуха не было, и Лена, не прекращая петь, в знак солидарности пожала ему руку, после чего они уже всем автобусом допели до конца эту песню, и она получилась и, как это бывает иногда с широкими песнями, вовлекла поющих в свое единственное настрое-

ние, и люди охотно поддавались этому настроению, принимали его, захваченные мелодией и словами, так складно и просто соединенными в понятный для всех смысл.

А вчера прислал по почте
Два загадочных письма,
В каждой строчке
Только точки —
Догадайся, мол, сама.
И кто его знает,
На что намекает...
Я загадывать не стала,
Не надейся и не жди,
Только сердце почему-то
Сладко таяло в груди.
И кто его знает...

Лена и парень, сидевший рядом с ней, пели с одинаковым старанием, воодушевляясь все более к концу песни.

Этот случайный здесь человек, начавший петь несерьезно, как бы продолжая диалог с Леной, оказался тоже захваченным песней и еще чем-то, что возникало на это короткое время между ним и незнакомой девушкой, и хотя, может быть, ничего между ними и не возникло, но ему показалось что-то, чему соответствовал припев.

А кто его знает, как это получается? Кто знает, каким образом люди находят друг друга? Кто знает, с чего начинается привязанность, влечение, необходимость именно в этом человеке, а не в другом?

Все эти обыкновенные мысли ни на секунду не появились у Лены и ее соседа, но в самой песне и в том, как они ее пели, были и совершенно определенно присутствовали размышления этого круга.

На повороте на темном мокром шоссе автобус занесло и развернуло поперек. Шофер затормозил. Пассажиров силой инерции бросило вперед и влево, но все обошлось вполне. И могу добавить: эта загадочная, но уже объясненная наукой сила инерции помогла как-то сблизиться тем, кто сидел по разным углам автобуса, не решаясь сесть рядом. Однако переполох прошел. Автобус поехал.

Лена, как и всякая девушка в минуту опасности, искала опору и защиту. Такой защитой и опорой оказался сидевший рядом незнакомый парень. Им мог быть и другой, но сидел он, и Лена прижалась к нему.

Между тем автобус уже ехал, уже потянулись за окнами еле видимые во тьме деревья, обозначенные лишь переходом от полного мрака к просветлению на вершинах, где листья реже, ветки короче, где начинается свободное пространство вечернего ясного неба. Уже играла гитара, но пока никто не пел, не было и разговоров. По шоссе невысоко стоял туман. Лена все еще держала голову около этого незнакомого парня, рукой касалась его плеча.

— Ночевала тучка золотая на груди утеса великана,— негромко сказал парень, улыбнулся и дунул сверху на затылок Лены.

Светлые ее волосы легко приподнялись.

— Ничего себе тучка.— Лена села прямо.

— Главное, в субботу глупо разбиваться. В понедельник — другое дело,— сказал незнакомый парень.

— Ужасно я всего этого боюсь,— сказала худенькая девочка в глубине автобуса.— Мне нагадали, что я умру не своей смертью и в тридцать пять лет.

— Кто же тебе это нагадал? — спросил ее сосед, обнимая.

— Цыганка, за рубль. По линиям ладони, — сказала девочка, и в автобусе засмеялись.

Лена и незнакомый парень молчали. Потом Лена сказала, обращаясь к нему:

— А я боялась воды. И очень долго. Я с родителями до пятнадцати лет жила в степи, под Карагандой...

...На экране возникает не степь. Обычный среднерусский пейзаж. Серый, летний день; река, отмель; невдалеке лес.

— А на каникулы меня позвал дядя к себе, под Воронеж,— продолжает голос Лены,— там замечательные места. А как же река называлась? Небольшая речка, но глубокая.

— Нил,— отвечает голос незнакомого парня.

— В воскресенье меня позвали ребята кататься на лодке,— продолжает голос Лены.— Плавать я не умела совсем. Я так им и сказала.

...Теперь на реке — лодка. В лодке — подростки. Все аккуратно одетые, в светлых воскресных рубашках. Парень играет на гармошке. Лена сидит между двумя ребятами, обмахиваясь веточкой. Лицо у нее счастливое, безмятежное. Все поют, и получается даже стройно: «В рубашке нарядной к своей ненаглядной пришел повидаться хороший дружок, вчера говорила, навек полюбила, а нынче не вышла в назначенный срок...»

...Лена увлечена пением, рекой, лодкой и не замечает, что у ребят есть какая-то договоренность, план.

И они осуществляют его: на самой середине этой неширокой, спокойной речки Лену сталкивают в воду. В чем сидела — в том и летит. В платье, в тапочках. На корме приготовился парень в трусах: спасать если что. Лена появляется тотчас, неистово бьет руками по воде — и страшно! — держится на ней, не тонет. Ребята подбадривают ее криками, но Лена не обращает на них никакого внимания. Лицо у нее напряженное, злое. Погрузившись еще раз с головой и вынырнув снова, она направляется не к лодке — до нее можно дотянуться рукой, а к берегу — берег метрах в десяти. Она плывет! Колотит руками и ногами, старается, высоко задирает подбородок — и все-таки воды она наглоталась — и наконец чувствует ногами дно и выходит на берег. Платье облепило ее плотно, вода стекает с прямых длинных волос, лицо гневное, губы дрожат от обиды. А на лодке — восторженные крики, машут руками, приветствуют ее, рады за нее. Лена снимает тапочку и неловко швыряет ее в лодку. Не долетев, тапочка тонет. Лена поворачивается и уходит прочь по отмели. Утонувшая было тапочка спасена, парень машет ею над водой. Лену зовут. Но она уходит. Лицо ее сохраняет выражение обиды, слезы беспомощно текут по щекам, хотя тут попробуй разберись — где слезы, а где вода!

...И сразу же — озаренное (слова этого не боюсь!) нежностью к тому, что тогда было, что вспомнилось сейчас, счастливое лицо Лены в автобусе. Она молчит, задумавшись, и молчит незнакомый парень, ее сосед.

Он как бы увидел все, что увидели мы,— девочку на реке, ее угловатость, обиду, которая теперь — счастье, тапочку, летящую над водой, горсть песка, слезы на лице, лето...

И у него вдруг появилась необходимость, потребность рассказать этой девушке, которую он видел в первый и, возможно, в последний раз, что-то о себе, какой-нибудь случай, происшествие. К этому располагали дорога, тьма за окнами, гитара в глубине автобуса, сама недавняя рассказчица, сидящая рядом. И рассказать хотелось не пустяк, не веселую глупость — анекдот, а другое, личное, о чем не со всяким заговоришь, не вспомнишь, понимая, что не всем интересно слушать то, о чем тебе вздумалось вспоминать.

— А у меня такой случай был,— сказал сосед Лены,— я в 46-м году в ремесленном учился. Тебе интересно?

— Давай! — сказала Лена, и он поверил сразу, что ей интересно.

...И теперь уже Лена как бы увидала подростков в замасленных ватниках, в тяжелых ботинках, в шапках и кепках во дворе ремесленного училища, посреди которого высилось деревянное сооружение гимнастического городка: мост, бум, перекладные, канат, завязанный на конце толстым узлом, потрепанный, расчлененный — нитки висят. На канате раскачивались до страшного скрипа железных креплений, на шест лезли, достигая вершин, и, скользя вниз, обжигали ладони; по буму расхаживали, сталкивали с него. День был переход от марта к апрелю — прекрасный день. Все мокрое, весеннее, во всем сверкание и особый блеск. Трава уже высохла местами. Прелесть воздуха, шум в голове, облака. Хорошо стоять у теплой кирпичной стены, спиной к ней, без шапки, лицом к солнцу и наблюдать, как оно разноцветно вспыхивает сквозь приподнятые на мгновение ресницы. Много весною хороших занятий.

— Я поспорил с ребятами, что пройду от ремесленного до нашего дома, ни разу не коснувшись земли,— говорит голос Виктора.

— Как же так — не коснувшись? — спрашивает Лена.

— Был план.

— А на что поспорил?

— Да ни на что.

...И вот один из подростков сбрасывает ватник, передает его товарищу. Гимнастерку заправляет в брюки. Мы не видим близко его лица. Он довольно высок, подтянут. Рукава гимнастерки коротковаты ему, и брюки можно бы чуть подлиннее. Он из всего уже вырос. Ботинки у него тяжелые, большие, солдатского образца.

С бума начинается эта панорама, с бума. Он проходит его легко, задумчиво и никуда не торопясь. Руки его свободно опущены, взгляд сосредоточен.

Толпа подростков (человек пятнадцать) сопровождает его по земле, с которой он так необдуманно простился. Подростки возбуждены предстоящим зрелищем, в благополучный исход которого они верят, кажется, не очень.

С бума — на бочку! — прокатившись через каменный двор с грохотом, и на забор; высокий, чуть наклонный, он идет по нему с той же легкостью и видимой небрежностью, которая и есть настоящее мастерство; затем кирпичная ограда — это просто! — прыжок с нее на крышу сарая, прогулка по ней — доски скрипят под ногами; теперь пожарная лестница — замешательство, до нее от крыши сарая метра четыре — не допрыгнуть, да и падать высоко. Но пусть удача сопутствует храбрым! — он находит на крыше шест, пробует его — шест надежен, крепок. Упершись шестом в землю,

он перелетает к пожарной лестнице и — вверх, на крышу, по крыше между трубами — теперь жесть гремит у него под ногами, а в желобах на крыше лежат закинутые сюда давным-давно теннисные и другие мячики, потерянные, сказалось бы, навсегда, и он бросает мячи вниз, в руки сопровождавших его внизу ребят — радость необычайна! — а он между тем спускается с крыши по дереву, оголенные ветви которого рядом с карнизом; затем опять крыши склада, прыжки с одной на другую, переход по гнущейся под ногами доске, прыжок на покатую, ребристую крышу гаража, отсюда рукой дотянуться до карниза второго этажа — еще три шага, прижавшись плотно к стене; приоткрыв окно, свое окно, он исчезает в темноте комнаты — победа.

...Лена захвачена рассказом. И у незнакомого парня лицо тоже счастливое и — странное дело — усталое, как будто он только что преодолел все эти крыши, ограды и деревья.

И еще одна странность: ему вдруг показалось, что он бежал, прыгал, катил на бочке, взлетал на шесте только для этой девушки, сидевшей рядом,— больше ни для кого.

Но он тут же усмехнулся этой мысли и забыл о ней.

2

А между тем автобус въехал в город.

Этот город сплошь состоял из новых домов, которые если не радовали разнообразием архитектурных решений, то уж во всяком случае делали город городом, где есть улицы, рекламы на фасадах, витрины, надписи над крышами и окна, значение которых огромно, когда они светятся.

Вообразите еще и улицу, вечернюю толпу, молодые лица, голоса, треск льда на подмерзших лужах.

Автобус остановился у входа в городской драматический театр.

Судя по всему, сегодня был полный аншлаг: толпы страждущих осаждали театральный подъезд, над которым в полном несоответствии с архитектурой этого здания висели три старинных фонаря.

Не старинных, конечно, но похожих на те старинные фонари.

Афиша, извещающая о том, что сегодня здесь, в этом городе, МХАТ дает представление пьесы Чехова «Вишневый сад», была набрана традиционным мхатовским шрифтом начала века.

Внизу было прибавление местного характера: «В антрактах танцы под оркестр и буфет».

Лена и остальные приехавшие вышли из автобуса.

— Пойдешь? — предложила Лена своему соседу.— Свободно могу провести,— она развернула перед ним длинную ленту из двадцати двух билетов.— Пока считать будут — проскочишь.

Он не успел ответить, как на Лену со всех сторон налетели страждущие молодые и пожилые люди, окружили ее плотным кольцом, оттолкнув этого парня, который с ней ехал, сидел рядом.

— Караул!— только успела крикнуть Лена.— Ребята, на помощь!

И ребята из автобуса устремились к ней, а ее случайный сосед оказался ни при чем.

3

Парня этого звали Виктором. Он зашел в парикмахерскую, совершенно пустую. Старик швейцар читал газету и пил чай из большой кружки: домашняя картина покоя и отдохновения!

В зале все десять кресел были свободны. Мастера скучали. Один из них (от нечего делать) сам решил побриться.

В зале от зеркальных стен, белого кафеля умывальников, блеска инструментов, белых халатов мастеров, от ламп дневного света и еще от вальсов по радио, веселящих душу, было празднично и тепло. Есть такие места, где всегда праздник. Парикмахерские в их числе, а еще, может быть, магазины, где продают и прокручивают пластинки, но речь не о том.

Виктор поколебался чуть, выбирая, куда бы сесть.

— Иди ко мне,— предложил ему пожилой мастер.

Виктор послушно сел к нему.

— Подстричь, побрить, и я бы голову вымыл,— сказал он, глядя снизу вверх на мастера, ожидающего указаний.

Тотчас же над ним с ловкостью была развернута белоснежная, хрустящая простыня, и он с удовольствием ощутил ее чистоту и холод.

А мастер уже взбивал горячую пену, пробовал на ремне бритву, и Виктор улыбнулся вдруг, сам того не желая, от всей обстановки, в которую он попал, от блеска зеркала, от вальса по радио, от вида собственной бороды и еще неизвестно отчего. Бывает, радость охватывает человека, а он и не знает, в чем тут дело, что тому причиной — молодость, душевное здоровье?— все так, но есть в этом и безотчетное: радость, и все — счастье, минута.

4

Итак, показывали «Вишневый сад».

Действие этой пьесы в момент, когда мы обращаемся к ней, происходит где-то в конце второго акта.

Может быть, переживания героев не так уже захватывали зал, как это было в 1904 году, но актеры играли хорошо и серьезно, и все обстоятельства неустроенности и неразберихи и то, что сад продавали ловкому человеку, и денег ни у кого не было, а студент был чист, и все сидели на чемоданах и разговаривали — все это встречало понимание и сочувствие.

Лена сидела во втором ряду верхнего яруса рядом с подругой, и они, передавая друг другу маленький перламутровый бинокль из гардеробной, следили за действием.

Причем надо сказать, что когда бинокль был в руках Лены, то ее подруга смотрела больше на Лену, а не на актеров, дожидаясь нетерпеливо своей очереди.

Лена была в своем выходном платье — вот вам ее платье для театра, 7 ноября, 1 Мая, Нового года, дней рождения и других праздников: темное, с опрятным белым отложным воротничком.

Свежее ее лицо при этом воротнике цвело.

Перед концом действия Лена придумала новый способ смотреть в бинокль, кото-

рый обязательно приходит в голову всем, кто первый раз берет его в руки: перевернуть бинокль и все сразу отодвинуть в некое удаленное пространство. А кроме того, уже обычным способом смотрела в бинокль по рядам, по балкону налево в надежде увидеть парня, ехавшего с ней, но его не было.

5

Виктор в театр не попал.

Дверь была заперта, и для большей предосторожности сквозь ее ручку еще пропустили стул — предусмотрительность вовсе не лишняя!

Виктор потолкался недолго у подъезда, постучался в стекло, но поскольку рядом с ним ходили люди, одержимые одним желанием, он решил действовать в одиночку.

Он пошел вокруг театра по замерзшим лужам.

За ним упорно следовал подросток в большой шапке, который каким-то седьмым чувством увидел в Викторе человека, за которого следует держаться.

Виктор остановился, и подросток встал тоже.

— Что тебе? — спросил Виктор.

— Ничего,— сказал подросток.

— Иди отсюда,— предложил ему Виктор, но подросток и не тронулся с места.

Виктор повернулся и пошел вдоль стены. Подросток за ним. Они почти одновременно увидели раскрытую форточку в окне первого этажа, дотянуться до которой было невозможно, но если подросток встанет на плечи Виктору, то он дотянется, а при известной ловкости проникнет через нее в театр.

Подросток уже снимал пальто. Шапку он не снял.

— Я потом вам окно открою,— сказал он.— Вы меня только подсадите.

Виктор подсадил его.

Он гибко и бесшумно проскользнул в форточку и исчез в темноте.

Ждать пришлось недолго. Окно раскрылось, Виктор бросил подростку его пальто, подтянулся, и вот они уже стояли рядом на паркете и где-то совсем близко от них звучали голоса актеров.

— Мы попали за кулисы!— шепотом говорил подросток.— Я так и думал! Я же знаю это окно!

— Ты что, театрал?— спросил Виктор.

— Тише!— сказал подросток, прислушиваясь к доносившимся голосам. — Сейчас конец второго действия... Точно...

Виктор различал уже в полутьме свешивающиеся сверху веревки, лестницу.

Женский голос говорил где-то рядом:

— Дом, в котором мы живем, давно уже не наш дом, и я уйду отсюда, даю вам слово...

— Это Аня,— сказал подросток шепотом.

— Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите! Будьте свободны, как ветер!— предложил мужской голос.

— А это?— спросил Виктор.

— Трофимов,— сказал подросток,— студент...

— Как вы хорошо сказали! — с восторгом ответила Трофимову невидимая отсюда Аня.

— Верьте мне, Аня, верьте,— продолжал крепнущий голос Трофимова.— Мне еще нет тридцати, я молод, я еще студент! Но сколько я уже вынес. Я предчувствую счастье, я вижу его!

— Всходит луна,— задумчиво сказал голос Ани, и тут же заиграла гитара.

Виктор засмеялся.

Подросток показал ему кулак.

— Да, всходит луна,— сказал Трофимов и замолчал, а гитара играла.— Вот оно счастье, вот оно идет! — голос Трофимова дышал бодростью.— Подходит все ближе и ближе, я слышу его шаги! И если мы не увидим, не узнаем его — что за беда? Его увидят другие!

— Аня! Где вы! Где?— вмешался еще один женский голос.

— Опять это Варя,— сердито сказал голос Трофимова.— Возмутительно!

— Что же?— сказал голос Ани.— Пойдемте к реке. Там хорошо.

— Пойдемте,— согласился Трофимов.

— Аня! Аня!— снова позвал женский голос.

Через несколько секунд раздались громкие аплодисменты.

— Пошли, а то сейчас здесь свет зажгут,— сказал подросток, весело блестя глазами.— Со мной не пропадешь!

Под продолжающиеся аплодисменты они быстро прошли по коридору.

Подросток шел впереди, свободно ориентируясь в полутьме и выбирая знакомый ему путь.

Виктор следовал за ним.

На мгновение открылась сбоку слева небольшая дверь — фанерная, скрипящая, пропустив сразу в темноту коридора яркое пятно света, и навстречу Виктору прошли не такие уж и молодые Аня и Трофимов; их лица еще несли выражение того, о чем они только что говорили на сцене, но это выражение сходило с них, остановившись в неподвижности, застыв на то мгновение, пока они шли, но сходило.

Подросток исчез куда-то, и Виктор, уже сдав пальто, оказался один в пустом фойе.

В зале продолжались аплодисменты, а здесь еще не зажгли весь свет, было тихо, прохладно.

Музыканты, расположившиеся у стены, пробовали инструменты; буфет готовился принять посетителей. На мраморных столиках в тарелках лежали бутерброды с колбасой и сыром, высились бутылки воды и пива, нежнейшие пирожные покоились в тонкой бумаге.

Виктору открыли бутылку пива; он взял сразу два бутерброда, сложил их вместе и принялся за еду.

Но вот двери распахнулись, зажегся свет, и зрители, громко разговаривая и испытывая потребность в движении, в шуме, мгновенно заполнили фойе.

Многие, не задумываясь, направили свои шаги к буфету, где кроме пива и воды можно было выпить шампанского в розлив, а поскольку ничего другого не предполагалось, то пили шампанское, угощая своих дам, одетых в праздничные платья, чуть помятые за два действия.

Другие предпочитали совершать традиционный круг по фойе, обмениваясь впечатлениями и разглядывая друг друга, и в этом находили удовольствие.

Но вот оркестр, который незаметно, как бы исподтишка настраивал свои трубы и контрабасы, грянул на весь театр быстрый танец, вызвав сразу веселый переполох, общее движение, улыбки, взгляды, направленные в поисках девушек, которых необходимо тут же пригласить, а то налетят предприимчивые молодцы и не успеешь произнести и слова, как увлекут их куда-то.

Странен был переход от созерцания жизни конца XIX века, которая вызывала у многих, даже молодых зрителей, определенное сопереживание, в эти совершенно иные заботы и интересы, которые, казалось, стали главной целью и задачей вечера: танцевать, разговаривать, завязывать знакомства, искать кого-то в толпе, радоваться происходящему здесь.

Виктор стоял у стены, прижатый теми, кто не танцевал, и разглядывал присутствующих танцующих.

Еще не зная, зачем это ему нужно, он искал девушку, ехавшую с ним в автобусе. Неожиданно он увидел ее лицо в профиль, тут же исчезнувшее за спиной того, с кем она танцевала, и возникшее после поворота в танце над его плечом.

Воротник ее платья ослепил Виктора белизной. Лицо ее, пропавшее с очередным поворотом, выражало ясную радость. Виктор пошел вдоль стены за ней, стараясь не терять ее из виду, что было довольно трудно: толпа танцующих росла, как снежный ком, принимая все новые и новые пары. Виктор полагал, что вскоре танец кончится и у него появится возможность подойти к ней, но как только в последний раз ударил барабан, означая конец, оркестр тут же без всякой передышки, а как бы даже радуясь этой непрерывности, заиграл что-то новое, и девушку увлекли куда-то вбок, заслонили спинами, локтями, затылками — и она пропала. Пока он беспомощно озирался по сторонам, уже стоя не у стены, а среди танцующих, на краю образованного ими круга, не пытаясь пока проникнуть в его середину, но уже всем мешая, его увидела Лена. Она оставила своего опешившего партнера и протиснулась к Виктору сквозь толпу.

— А я тебя сразу не узнала!— она говорила быстро, весело.— Смотрю — побрился!

— Меняю облик, путаю следы,— Виктор был рад ей, но говорил сдержанно.

— Я думала — ты взрослый мужик, а ты! Ты с какого года?

— С тридцать четвертого.

— Врешь!— она махнула рукой, и его снова удивила плавность ее движений.

— Какой смысл?— спросил он.

— Смысла, правда, никакого,— согласилась она.— С тридцать четвертого — это ничего. Где же сидишь?

— Нигде,— сказал он, чувствуя, что его губы сами по себе растягиваются в улыбку.

— С нами устроишься,— сказала она.

— Да я эту пьесу видел. И читал — очень давно.

— А зачем пришел? Хотя ты поверишь?— я знала, что придешь! Я даже загадала! Ты когда у театра пропал... А куда ты пропал?— вспомнила вдруг она.

—Дела, заботы.

— А что мы так стоим? Только людям мешаем,— она взяла Виктора за руку, и они присоединились к танцующим.— Ну вот,— продолжала она.— Ты пропал, а я себе говорю: ничего, придет — не пропадет. И загадала!

Она, улыбаясь, смотрела на Виктора. Они танцевали в толпе.

— А ты что так рада? — спросил Виктор.

— Не знаю. Я уже об этом подумала. Тебя увидела и думаю: что это за такая замечательная личность, если я ему так рада? Кто он? Понятия не имею. А рада.

— Вот эта доверчивость тебя и погубит,— сказал Виктор.

— Пускай губит. Я согласна.

— Коня на скаку остановишь?— спросил Виктор.

— Что?— Лена весело посмотрела на него.

— Я серьезно спрашиваю. В горящую избу войдешь?

— Не пробовала,— Лена смотрела на него радостно.

— Понимаешь, мне это важно знать. Ну, как анкетные данные.

— Ну если у тебя есть конь и избы не жалко, проверяй,— сказала она.

— Коня нет. Избы не жалко, но ее тоже нет.

— На нет и спроса нет. А ты мне, правда, нравишься.

— Это только сначала, а потом все по-другому.

— Потом — не сейчас! Потом — еще когда будет! А может быть, его совсем не будет, или я до него не доживу, или ты не доживешь. У меня дядька был, все грозился: «Я вам покажу! Вы меня узнаете!» А ничего не показал. Всю жизнь прожил хорошим человеком, так и помер.

— Долго хоть он жил?— спросил Виктор.

— Дядя? Долго, у нас все долго живут.

Занавес пошел в разные стороны, разъединившись на две половины и открывая сцену, приготовленную для третьего действия «Вишневого сада».

В зале смолкли последние покашливания, скрип кресел и тот сдержанный гул, которым наполнен театр.

Люстра под потолком медленно гасла.

Происходящее на сцене лишь косвенно связано с нашим повествованием. Выбор текста «Вишневого сада» поэтому ничем не ограничен. Он может быть любым.

На сцене была гостиная, там горела люстра, играл оркестр где-то невдалеке, и уже начались разговоры действующих лиц.

Зрители постепенно втягивались в развитие сюжета, который остановился двадцать минут назад и был прерван танцами, но это перемещение во времени нисколько не мешало им снова войти в мир героев пьесы.

Виктор занял место Лены, а она примостилась между ним и подругой на уступе между двумя креслами, который выдвигал ее несколько вперед. Эта подробность важна тем, что Виктор, не поворачивая голову, мог постоянно видеть Лену перед собой и не стараться особенно наблюдать за происходившим на сцене.

Впрочем, он и не старался.

До него лишь доносились реплики, обрывки фраз, к ним он тоже особенно не прислушивался.

Он ничего не ждал от этой встречи, но ему было интересно, как все пойдет дальше. Во всяком случае, никто с ним подобным образом никогда не разговаривал, и уже в этом был свой интерес. Интерес был и в том, что девушка была красива, а он, по

его твердому убеждению, имел вполне обыкновенную наружность. Правда, он был рослым, а профессия, которой он занимался, сделала его физически крепким человеком, но в пределах самых общепринятых.

Он смотрел на девушку, думая примерно об этом. Потом Виктор заметил двумя рядами дальше еще одну девушку, тоже красивую, как ему показалось, и некоторое время смотрел на нее, не сравнивая, бесцельно.

А Лена тщетно пыталась смотреть и слушать пьесу. На сцене велись такие разговоры:

— Деньги потерял! Где деньги! Вот они, за подкладкой! Даже в пот ударило!

— ...Дуняша, предложите музыкантам чаю.

— Торги не состоялись, по всей вероятности.

— ...Вот вам колода карт. Задумайте какую-нибудь одну карту.

— Задумал.

— Теперь поищите. Она у вас в боковом кармане...

— Восьмерка пик, совершенно верно.

— ...какая карта сверху?

— Туз червоный!

— Браво!

— ...А Леонида все нет.

— ...Ярославская бабушка прислала нам пятнадцать тысяч, чтобы купить имение на ее имя...

Лена обернулась, Виктор смотрел прямо на нее.

— Ничего не понимаю,— сказала она.— Все слова мимо летят. Какие-то долги. Ярославская бабушка.

— Пошли отсюда,— Виктор взял ее за руку и пошел вдоль бесконечного ряда.

— Лена, ты куда? — вздрогнула подруга, давно предвидевшая такой оборот событий.— Номерок у меня!

Лена и не обернулась. Согнувшись чуть, как это делают, выходя из кинозала во время сеанса, как бы боясь войти в луч проектора, они прошли весь ряд, стараясь по возможности не тревожить его, но, как это всегда бывает, ряд пришел в волнообразное движение, затухающее там, где их уже не было, и немедленно возникающее снова.

Мимо контролера — и в дверь.

А позади — смех и аплодисменты, и Лена в последний раз, уже в дверях, обернулась, чтобы посмотреть, в чем там дело, что происходит, почему смеются, а посмотрев, ничего уже не поняла и пошла прочь.

Они вышли из аплодирующего зрительного зала в зал, примыкающий к нему. Здесь в полутьме бродили не занятые работой музыканты и те немногие зрители, которые променяли окончание «Вишневого сада» на эту полутьму, расположившись с удобством за буфетными столиками, вполголоса разговаривая о чем-то совершенно постороннем происходящему там, за дверями, на сцене.

Оглядевшись, Виктор повел Лену не к столикам, а в дальний угол зала, где начиналась лестница, идущая наверх, а куда она вела — он и сам не знал, но пошел к ней уверенно и увлек за собой Лену.

Она, не задумываясь, следовала за ним. Он даже за руку ее не вел: сама шла послушно.

А лестница упиралась в тупик, в чердак, может быть, в его запертую железную дверь.

Еще не зная, чем все это может кончиться, действуя не по определенному плану, а подчиняясь целиком внезапности ситуации, Виктор повел Лену наверх, не говоря ни слова, но уже крепко держа ее за руку.

Она следовала за ним.

Но лестница кончилась.

Оставаясь теперь вдвоем на площадке, освещенной едва-едва, они обнялись с поспешностью и простотой, которая исключала слова и объяснения.

Но, поцеловавшись, они должны были все-таки сказать какие-то слова, необходимые в таких случаях, или же что угодно, но он не знал, что именно ей говорить, и молчал, полагая, что решительность действий может заменить любой диалог.

Виктор снова поцеловал ее, думая, что она сейчас что-нибудь скажет, но она ничего не говорила, а лишь смотрела на него ясно и прямо.

— Ну что?— сказал он, лишь бы что-нибудь сказать.— Бежим?

— Куда?— спросила Лена.

— Куда прикажешь, в любом направлении.

— Я бы с тобой куда угодно поехала. Хотя уезжать мне отсюда совсем ни к чему.

— А что тебя держит?— он спрашивал просто так, не слушая, что она ответит.

— А ты действительно мог бы со мной уехать? — спросила она.

— А почему нет?— он обнял ее.— Я свободный человек. Одинокий молодой специалист.

— А какая у тебя специальность?— Она спрашивала совершенно серьезно.

— Инженер.

— Значит, ты учился. А я даже школу не кончила. У меня восемь классов.

— Мало,— сказал он, целуя ее.

— Я рано пошла работать. Маляром работала на строительстве, штукатуром. Потом замуж вышла. Он неплохой был человек, я не жалуюсь. Все ему прощала.

— Значит, любила,— сказал он, не задумываясь.

— Верно,— согласилась она,— любила. Пил — прощала, бывало, что и домой не приходил — прощала.

— Ну и жизнь,— Виктор обнял ее.— А он что, умер?

— Почему?

— А ты о нем все в прошедшем времени: «пил», «домой не приходил».

— Да нет, он живой. Скучный он человек и неглупый, а скучный.

— Вот все вы так,— он обнял ее.— Скучный. А что в тебе веселого? Один нос,— он пальцем прикоснулся к ее вздернутому слегка носу.— Нос веселый, глаза невеселые — старая история. У Гоголя какой нос был? А грустил. А зачем ты все это рассказываешь?

— Не знаю. Захотелось тебе рассказать.

— Почувствовала ко мне расположение?

— Считай, что так.

— Я тоже. Я бы тебе сам что-нибудь рассказал, но ничего интересного в голову не приходит.

— Ты поверишь: я все могу, я очень самостоятельная, и мы так трудно с мамой жили — нас пять дочерей было,— что мне ничего не страшно. А вот жить пустой

жизнью страшно. Спать, есть, пить, деньги зарабатывать на то, чтобы есть, спать, пить и больше ничего.

— Я тоже так считаю.— Виктор поцеловал ее.— Главное—это искать что-то светлое, правильное. А то потом мучительно больно за бесцельно прожитые годы,— Виктор подумал немного и добавил: — Никогда не нужно бояться начать свою жизнь заново.

— Верно,— она улыбнулась.— Встретить надежного человека, товарища. И жить чисто, умно, долго.

— Да,— согласился Виктор, прислушиваясь к тому, что внизу, в зале, уже начался перерыв, уже зажгли свет и доносились голоса, он заговорил торопливо излагал главное:— Бывает же так: встретятся два человека, вчера еще чужие, незнакомые, а сегодня они уже близкие люди, а завтра — родные. В принципе все люди— родственники. А жизнь состоит из поступков, которые мы совершаем или не совершаем, а потом жалеем об этом, но уже поздно. Встретил человека — он тебе понравился. Догони, останови. Может быть, это судьба.

— Верно, все верно!— Лена говорила горячо.— Все, что ты говоришь, я сама об этом думала. Я понимаю, что жизнь сложная, но люди и сами ее усложняют. Я вот, я тоже — усложняла, усложняла. А вот встретила тебя: ты какие-то говоришь слова простые, умные. Ты и вправду хороший человек? Чего ж мне тебя терять? Я где-то читала, в какой-то книжке или в журнале: человек должен быть свободен в выборе своего счастья.

— Но не опрометчив,— сказал Виктор.

— Вот я к тебе приду — ты меня действительно заберешь? Ты не сболтнул сгоряча?— продолжала Лена.—Хотя ты же трезвый, глаза у тебя трезвые, в словах не путаешься. Заберешь?

— А почему нет?— Виктор обнял ее.

— Но ты же меня не знаешь!

— А кто кого знает? Ты сама себя знаешь?

— Не совсем. Иногда кажется, что знаю хорошо. А потом вдруг что-то такое завернется — смотришь на себя со стороны: я это или не я?— Лена улыбнулась.— У тебя бывает?

— Постоянно,— Виктор поцеловал ее.

Внизу громко заиграл оркестр.

— Пошли на улицу?— предложил Виктор.— А то здесь по-человечески и не поговоришь.

— Мне только номерок забрать.

Лена смотрела на него влюбленно.

6

Они спустились в зал, где уже вовсю развернулись танцы, ярко горел свет и было шумно, весело, многолюдно и царило то оживление, которое свойственно молодым людям, просидевшим молча минут сорок, а теперь стремившимся восполнить это вынужденное, хотя и полезное бездействие разговорами, смехом.

И у буфета уже толпились, собирались у столиков.

— У кого номерок?— спрашивал Виктор, проводя Лену через толпу.

— Вот и смотрю. У подруги. Она рядом сидела. Не запомнил? Она ничего,— весело говорила Лена.

— Я на тебя смотрел.

— Правильно. Вот так всегда и делай. Ни на кого больше, только на меня. А я — на тебя.

— Лена, можно тебя пригласить? — Перед ними появился паренек в курточке.

— Вот как он прикажет,— Лена показала на Виктора.

— А кто он такой?— паренек с интересом посмотрел на Виктора.— Что-то его не знаю. Так пошли?

— Иди,—сказал Виктор Лене,— может, твоя подруга в самой глубине танцует,— он показал на зал, заполненный парами.

— А ты?

— А я посмотрю.

И снова те же танцы.

Как и в первый раз, в тот самый первый, когда он прорвался чудом в театр, Виктор видел вначале ее лицо, появляющееся в толпе и исчезающее внезапно за спинами, затылками, локтями, лицо ее, сохранившее еще состояние, вызванное их разговором и повторившееся в той же прелести и чистоте, в сверкании белоснежного воротника, в поворотах ее вслед за тем, кто ее вел среди танцующих.

И Виктор, уже не отдавая себе отчета в том, что сейчас он должен быть сдержанным, повелительным, а она, повинуясь ему, бежать за ним, вот все это понимая, он пошел вдоль стены, стараясь ее не потерять, но он терял ее ежесекундно — и потерял.

Когда в этой непрекращающейся музыке наступил перерыв и толпа схлынула, постепенно, не сразу очищая зал, он долго стоял и ходил, рассматривая окружающих, появлялся в зале, спускался к вешалке.

Но ни к чему это не привело.

Дождавшись звонка, он заглянул в зрительный зал, вспомнив то место, откуда они уходили.

Лены там не было, а уже начиналось последнее действие, уменьшался свет, занавес пошел в разные стороны, в зале стоял приглушенный шум, который благодаря хорошей акустике напоминал шум моря, например, или раковины, приложенной к уху.

Виктор вышел в фойе.

Столики, столики — сколько их!

И уже пустые, мраморные и лишь кое-где за ними располагаются, торопясь, последние посетители. А рядом происходит у всех на глазах грустное зрелище: музыканты укладывают инструменты в чехлы, застегивают «молнии», кнопки и пуговицы, сворачивают листки нот, переговариваются, а кто-то уже в пальто. Но рояль еще не закрыт, потому что перед ним стоят молодые люди и один из них, явно принадлежащий не к числу музыкантов, а к числу тех, кто не досмотрел пьесу или же сейчас пойдет ее досматривать, но опоздал, сидит за роялем, поет что-то, что его товарищам исключительно нравится, они не отходят от него.

Но пел он негромко, понимая важность происходящего невдалеке, за дверью, да и громко, наверное, он петь бы и не стал.

Вот, кончая это, я хочу написать, как они стояли вокруг рояля — локти на крышку, лица серьезные, славные, а что уж говорить о старательности, с которой они были одеты, о белых их рубашках, о воротничках, накрахмаленных туго, режущих, должно быть, их молодые шеи.

Это подробное описание занимает в нашей истории очень небольшое место, поскольку все это видит наш герой, проходя по пустеющему залу в поисках Лены. Ему-то нет никакого дела до этих песен и до этих ребят.

Виктор подошел к столику в буфете.

Открыл бутылку пива. Настроение у него было неважное. Он и сам в точности не мог бы объяснить, что с ним происходит. Его стремления были самые простые, обыкновенные, но, встретившись с девушкой, он что-то был вынужден придумывать, чего он раньше не делал, но понимал, как это делают другие, если будет такая необходимость.

— Слушай!— позвал его кто-то.

Он обернулся и увидел парня его возраста, сидевшего за столиком. Парень был светловолосый, крепкий, в темном (выходном) костюме и при галстуке.

— Что?— спросил Виктор.

— Можно тебя на минутку?

Виктор подошел, сел.

— Ну? — спросил Виктор, продолжая думать о своем.

— У тебя какой-то вид малахольный,— сказал парень очень просто и с участием.— Может быть, тебе помочь надо? У тебя такой вид, как будто ты деньги потерял.

— Похоже, да?

— Прямо на лице написано. Пива еще хочешь?

— Да я и сам возьму.

— Выпей, пока принесут,— парень налил пива в чистый стакан.— А что, много было денег?

— Да нет, какие деньги,—у Виктора вдруг пропала охота к веселым разговорам.— Познакомился тут с одной. Все так хорошо пошло, а она пропала.

— Жалко,— посочувствовал парень.— Хорошая девушка?

— Да. Правда, какая-то ненормальная или работает под ненормальную.

— Завтра найдешь,— успокоил парень.— Тут у нас все на виду.

— Да я завтра уезжаю. Я проездом. Три месяца был в экспедиции, и вот в первый же вечер такая идиотская история.

— Три месяца. А я смотрю, чего это у тебя такой глаз тревожный,— парень улыбнулся.— Едешь в Москву?

— В Куйбышев, домой,— сказал Виктор.

— В Куйбышеве во время войны был, в эвакуацию, и то на товарной станции. Хороший город?

— Ничего.

— На реке стоит: наверно, хороший. А у меня тоже настроение неважное. Люблю одну женщину, она сейчас в зале сидит,— парень говорил спокойно.— Я как ее увижу, мне все время напиться хочется, хотя я вообще не пью.

— И часто ты ее видишь?— спросил Виктор.

— Слава богу, нет, а то бы спился.

— Что, красивая?— спросил Виктор без особого интереса.

— Красивая,— серьезно ответил парень.— Я, главное, понимаю, что она в этом не виновата: такой уж ее папа с мамой сделали, но мне ее красота, как наказание. Лучше бы она похуже была, а у нее античное лицо.

— Откуда ты знаешь?

— Сама сказала. А у меня видишь какой нос?

— Нормальный нос.— Виктор улыбнулся, парень ему понравился.

— А ты не хочешь выпить? Серьезно?— спросил парень.

— Да нет, не стоит тебе пить. А почему ей твой нос не нравится?

— Не знаю. Но дело не в этом. Мне кажется, я с самого начала допустил просчет: чем меньше женщину мы любим, тем больше нравимся мы ей, а я ее меньше любить не могу. Я уже потом пытался. Делал вид. Три дня не звонил и вообще — избегал.

— Помогло?

— Конечно, нет. Я уже думал: ну вот, что нужно сделать, чтобы тебя полюбили? Стать знаменитым человеком? Прославиться в какой-нибудь области? Подвиг, наконец, совершить? Но ведь вокруг живут миллионы незнаменитых людей, а их любят! За что, спрашивается? И чем я хуже их?

— Ничем. А что если тебе плюнуть на это дело?

— Не могу. Люблю. Умом понимаю, а не могу. Я для нее на все готов. Кроме того, что мне напиться хочется, когда я ее вижу, у меня еще внутри все как-то обрывается. А она мне говорит: «Ты мне, Сережа, нравишься, но я только начинаю жизнь, и, может быть, я потом еще лучше тебя кого-нибудь встречу». Знаешь, я все-таки возьму российского,— парень встал.

А через короткое время, наполняя стакан, он продолжал:

— Когда она мне это сказала, я— ты поверишь — решил застрелиться. Зачем мне жить без нее? Она, может быть, и встретит потом кого-нибудь, но я-то уже никого не встречу! Только из-за матери передумал. Она столько пережила: отца на войне убили, брата, а тут еще я бы.

— Дурак ты все-таки,— сказал Виктор.

— Сам знаю,— согласился парень.— А у тебя такого никогда не было?

— Не было. У меня намерения всегда очень простые, понятные,— сказал Виктор.

— Счастливый человек,— сказал парень.

А между тем в зале, от которого беседующих отделяла полутьма фойе, уже раздались аплодисменты, должно быть, заключительные.

А через некоторое время фойе наполнилось толпой, часть из которой направилась вниз, торопясь протиснуться к своим пальто и плащам, а другая часть, менее значительная, все еще толпилась между колоннами, ожидая чего-то, хотя ожидать было совершенно нечего — все уже кончилось на сегодняшний субботний день, и оставалось всем только идти домой, но, однако, люди расходились медленно, переговариваясь, рассматривая картины, развешанные здесь, диаграммы и стенды с фотографиями.

Виктор сразу же потерял своего случайного собеседника, хотя некоторое время тот стоял с ним рядом, наблюдая за толпой, но мысленно он уже был не с ним, да и не только мысленно — всем своим существом он был там, где он предполагал ее увидеть, а потом уже пропал совсем, устремившись в толпу.

Виктор на короткое время увидел эту девушку, не такую, конечно, красивую, какой она представлялась в недавнем рассказе, но все же привлекательную своей юностью, какой-то кофточкой в полоску, темной челкой, движением плеч, поворотом головы, улыбкой и всем, что человеку постороннему кажется обыкновенным, но значит очень много для заинтересованного лица, то есть я хочу сказать, что Виктор, очень хорошо понимая это, наблюдая за тем, как его собеседник разговаривал с ней в толпе, и за тем, какое смятение охватило его, когда он выслушивал все, что она говорила, не задумываясь ни на секунду над действием своих слов, а Виктор мог себе представить, что́ она ему могла сказать.

Посмотрев в последний раз вокруг и уже не надеясь больше найти Лену, Виктор оделся и вышел на улицу.

За те три часа, пока он смотрел (и не смотрел) «Вишневый сад», улица изменилась удивительно: выпал снег. Он и сейчас еще летел, тихий, густой — хлопья, как на ниточку нанизаны, в темном воздухе висят. Все сразу потеплело, побелело, улучшилось, приобрело гармонию и ясность, которой обладает зима в отличие от переходного времени, когда по причине наступающих холодов дожди кончаются или же моросят лениво, вполсилы, понимая свой конец, но поскольку снега нет, не выпал еще, не повалил — приходится моросить, портить людям настроение и обувь.

Но сегодня, в день холодный и светлый, в последний настоящий, не приукрашенный ничем осенний день, должен был выпасть снег, все уже готово было к тому, что он выпадет. И он выпал, упал на землю и леса, на фонари и крыши. Ах, зима! Самой природой отпущенное счастье дышать твоим воздухом, колким, чистым, скрипеть твоим снегом, следы оставлять, просыпаться морозными утрами, чувствуя во всем здоровье и молодость, пока есть они, или же другую, неизведанную радость, которая, может быть, и не совсем уже и радость, но что-то появляется в глазах спокойных, обращенных скорее в прошлое, нежели в будущее, что-то появляется в них на мгновение светлое, и хотя слово это выражает немногое, но освещенные вдруг глядят человеческие глаза на падающий снег, запоминая его или же вспоминая что-то свое, приветствуя его и прощаясь одновременно.

Все эти возвышенные мысли не появились сразу в голове нашего героя, но что-то все-таки появилось, что-то растрогало его и смутило во всех происшествиях этого вечера — в разговорах, в странности встречи, которая не кончилась ничем и этой своей незавершенностью и неопределенностью оставила его в недоумении. А он, по своему характеру, любил в жизни и в поступках окружающих людей именно определенность и законченность; а тут еще снег, выпавший так внезапно да еще в сочетании с бутылкой российского и разговорами о любимой женщине — все это оказало на него прямое действие, поскольку он был человек еще молодой и хороший.

Даже напевая что-то или же насвистывая, он шел под падающим густо снегом, не заботясь застегнуть куртку, и без кепки.

Уже наступала зима. Городской воздух был именно зимним воздухом и ни с каким другим его уже невозможно было спутать, если даже вообразить себе такую странную ситуацию, что вот некий человек, не выходивший на улицу год, вышел наконец, обнаружил на ней чистейший снег, летящий к тому же и с неба, так вот, даже этот отшельник ни на минуту бы не усомнился, что все-таки наступает зима.

Снег летел бесшумно, медленно, при ярком свете луны, окруженной ореолом, возникшим не в результате ее гордости, а как следствие простых законов преломления света, идущего к земле сквозь все пространства этой ночи.

Виктор прошел по улице — и не слишком далеко, в окружении каких-то рядом идущих веселых молодых людей; они лепили этот снег, покров которого был невелик, кидались им, сотрясали деревья, вызывая снежные лавины, ниспадающие с веток на землю, на головы и воротники, на лица девушек, обращенные к летящему снегу.

А Дом приезжих был уже близко, и Виктор вошел в него, оставив позади смех, улыбки, шум и говор, снег, лунную ночь, и очутился в длинном коридоре, едва освещенном двумя лампочками, находившимися в противоположных концах.

7

Продолжением этой ночи, хотя какая это ночь!— еще и полночи не пробило,— будет та же история, но теперь ее поведет Лена, исчезнувшая так внезапно и в самый разгар начинающихся событий.

Итак, все прежнее: луна, снег, остановившиеся под снегом деревья. Все замерло, все оснежено и чисто.

Город на окраине, уже похожий на деревню.

Дома деревянные, с огородами, которые подразумеваются в этих разделенных оградами участках, белых от выпавшего снега — доски чернеют.

Лена постучалась в темное окно одного из таких домов.

Дом этот представлял из себя избу, увенчанную, однако, крестом телевизионной антенны.

В доме было действительно темно, а телевизор работал.

Передавали последние известия, дикторша говорила о событиях у нас и за рубежом, а в конце пообещали назавтра хорошую погоду.

Перед телевизором сидела старая женщина, бабушка, должно быть. На стук в окно она живо среагировала и, не выключая телевизора, направилась прямо к двери. На пороге они обнялись.

— Бабушка,— говорила Лена, проходя в дом, сдернув на ходу платок.— Ну как ты? Что? Что нового?— вопросы ничего не означали и не требовали ответа.

Посреди комнаты они остановились уже при зажженном свете, похожие чем-то, стройностью, что ли, которую одна не утратила с годами, а другая недавно приобрела, выбравшись из неуклюжести девичества.

— Бабушка!— Лена обняла ее, помолчала и сказала вдруг твердо.— У меня к тебе важное дело.

— Откуда ты взялась?— бабушка смотрела на нее весело.

— Вот взялась.

— У матери была?

— Не была. Знаю — все здоровы. Бабка! Плохие дела, а может, и хорошие! Помоги!

— Чем?

— Слушай, не перебивай!— она ходила по комнате.— Перебьешь — не вспомню! Не так скажу, не то! Я встретила одного человека, он нездешний, а здесь проездом. Он очень хороший человек, душевный, добрый, веселый. Я таких не видела и не уви-

жу! Мы с ним долго разговаривали обо всем. Он мне говорит, а я его понимаю, как будто это я сама говорю! Он сказал: человек создан для счастья, и главное — это искать в жизни что-то светлое, настоящее, чтобы потом не было стыдно за свою жизнь! Вот тебе не стыдно, а сколько ты прожила! И еще он говорил, что все люди как родственники: встретились два человека, вчера еще чужие, незнакомые, а сегодня они уже близкие люди, а завтра родные — ничем их не разгонишь! Он с тридцать четвертого года. Говорит, что холостой, и я ему нравлюсь: предлагает уехать.

— Куда же уехать?

— Не знаю, завтра спрошу. Бабушка, а вдруг это судьба? Откажусь, испугаюсь, отмахнусь — все пропадом. Человек хороший, жалко потерять!

— Сны были?— просто спросила бабушка.

— Были какие-то. Не помню. Что-нибудь про работу. Доругивалась с кем-то.

— Теперь многим собрания снятся. Яблоки — к деньгам, лошади — ко лжи, медведь — к свадьбе, сапоги — к дороге. А к чему бы собрания? Не знаю.

— Хочу, чтобы он остался, не пропал. Хочу, чтобы он полюбил меня и всех моих родных. Хочу, чтобы он не изменился ни в какую сторону: если к лучшему — я буду для него не слишком хороша, а к худшему — не надо. А не слишком много я хочу?

— Нет, в самый раз,— сказала бабка.

— Ну как мне ему объяснить, что он мне нужен, а я ему?

— Жалко,— сказала бабка

— Что жалко?

— Что ты некрещеная!

— При чем тут крещеная, некрещеная!

— А может и не подействовать, если некрещеная,— бабка говорила серьезно, но глаза у нее были молодые, несерьезные.

— Ты толком говори! Без загадок!— Лена была не склонна сейчас к шуткам.

— Надо его заколдовать,— бабка говорила деловито.— Как его зовут?

— Не знаю,— тут же улыбнулась Лена.

— Плохо,— сокрушалась бабка, сохраняя серьезное выражение лица.— На каждое имя свой наговор есть. А как же так: имя не знаешь?

— Узнаю.

— Узнать-то узнаешь,— бабка обошла стол, раздумывая.— Темный или блондин?— Вопрос был подан стремительно.

— Темный,— улыбнулась Лена, не понимая еще, к чему клонит бабка и насколько серьезна она, или же, как это уже не раз бывало, занимается очередной своей мистификацией.

— Попробовать-то можно,— бабка задумалась.— Но без имени — не ручаюсь.

— Значит — не ручаешься?

— Нет,— решительно сказала бабка.— Без имени лучше и не пытаться. Лошадь без имени заговорить можно, но ведь и у лошади имя есть.

— Да не верю я в это,— Лена махнула рукой, прекращая начатую было игру.

— Ну почему же,— бабке кончать игру вовсе не хотелось, она только еще входила во вкус.— А все время верить не надо. Сегодня тебе нужно — поверь, а завтра обратно выпишись. Я сама так делаю, а то ходишь под богом, как под пистолетом. А колдовство — это же как гипноз, а гипнотизеры — все колдуны, только у них на

это дело разрешение есть — диплом, бумага. Вся и разница. Попробуй — вдруг поможет, рискуй. У тебя душа чистая, хоть нет на тебе креста. Мысли у тебя ясные, желания простые. Он где ночует?

— В Доме приезжих. Больше негде.

— Спит?

— Откуда я знаю? Спит, наверное. Он с дороги. Ну, и что мне предлагаешь над ним сказать? — Лена улыбнулась.

— А что хочешь, то и говори!— весело сказала бабка.

— Как же так?— усомнилась Лена.— А если по правилам?

— Какие правила!— решительно сказала бабка.— Лишь бы все было от сердца, а молитву ты все равно не запомнишь!

— А сама ты ее знаешь?— снова усомнилась Лена.

— А как же не знать! Я все молитвы знаю!— Она сделала паузу.— Все тридцать пять!— Число прибавляло ее заявлению серьезность и вес.

— Почему тридцать пять? Что за цифра? А я слышала, их тридцать шесть,— сказала Лена.

— А я говорю тридцать пять!— не сдавалась бабка.

— А мне знающие люди говорили — тридцать шесть,— Лена и не улыбнулась.— Очень серьезные люди. Из бывших, между прочим, священнослужителей.

— Не верь расстригам!— Бабку было не так просто поколебать.— Тридцать пять! Вот тебе крест — тридцать пять! И все знаю наизусть! Погоди,— бабка удалилась в другую комнату, чтобы не продолжать спор, и вскоре вернулась с небольшим пузырьком в тряпочке.— Вот, возьми.

— Что это?— спросила Лена.

— Святая вода,— сказала бабка с твердостью.

— Какая вода?— переспросила Лена.

— Святая,— бабка настаивала на своем.

— Ну, так уж и святая.

— А вот так. Святая и все,— веско сказала бабка.

— Откуда она у тебя?

— Держу на всякий случай,— бабка потрясла пузырек перед лампой.— Мало ли что. Но ты его все-таки обрызгай хоть чем, хоть из графина. Там по комнатам везде графины.

— Бабка!— Лена с нежностью обняла ее.— Какая из тебя колдунья!

— Пусти!— бабка притворялась рассерженной.— Пусти, сломаешь! И волос у себя и у него отрежь — самый конец.

— Да не может быть!— Лена не отпускала бабку.— Это тридцать первая молитва или тридцать вторая?— она поцеловала ее.— Или ты сама придумала?

— И с ладони сдуй в окно!— не унималась бабка.— Вдруг и вправду хороший человек, а ты его по глупости потеряешь. Любишь его?

— Люблю.

— И люби и держись за него. Да пусти же ты наконец!

Провожая Лену в дверях, бабка сохранила строгое, я бы сказал, неприступное и даже несколько торжественное выражение лица.

Она сохраняла эту серьезность и когда вслед за Леной вышла из дома во двор, без платка, в чем была.

Но когда Лена уже пересекла двор и закрыла за собой калитку, а бабка осталась наедине с собой, она не выдержала и широко улыбнулась, глядя вслед уходящей девушке, и улыбка у нее была молодая и добрая, точно как у самой Лены.

8

И вот тот же город, только уже ночь.

Ветер по нему пошел, низкий, поднимающий с земли снег, резкий, а город уже пуст. Рано ложатся спать. А если не ложатся, то на улицы выходить нет никакого желания. Пустой город, снег, ночь лунная. Ясная она была бы, если бы не тучи, летящие над головой, разорванные, распластанные, с отходящими в стороны рукавами, рвущимися под ветром, уносимыми бог весть куда.

— «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя; то, как зверь, она завоет, то заплачет, как дитя, то по кровле обветшалой вдруг соломой зашуршит, то, как путник запоздалый, к нам в окошко застучит. Выпьем, добрая подружка бедной юности моей, выпьем с горя; где же кружка? Сердцу будет веселей»,— пела это Лена, шагая по улице от своей бабушки, а настроение у нее было смутное, но во всем была ясность: она любит, она уже выбрала окончательно, все решила для себя и поет на какой-то непонятный мотив, то ли выдуманный сейчас, то ли повторяющий что-то уже известное, но слова те же самые — тревожные, единственные, и ложатся они так на ее настроение, что иначе она бы и сама не сказала, не спела, не проговорила, успокаиваясь от этих слов, как от собственных, сочиненных для такого момента.— «Спой мне песню, как синица тихо за морем жила; спой мне песню, как девица за водой поутру шла. Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя; то, как зверь, она завоет, то заплачет, как дитя. То по кровле обветшалой вдруг соломой зашуршит, то, как путник запоздалый, к нам в окошко застучит...»

Ноги вели ее, пока она пела то вполголоса, то в полный голос, и привели к Дому приезжих.

Прошла она свободно. Двери были не заперты, а охранник, которого неудобно называть швейцаром, ибо какой он швейцар — в старом ватнике, в валенках, в шапке, завязанной на тесемки, чтобы уши не слышали, и с опущенным вниз козырьком, чтобы глаза не видели.

Спал он мирно, и сон его был сладок: он не проснулся оттого, что скрипнула дверь, глаза не приоткрыл, руку не поднял, власти не показал, а мог бы.

Лена благополучно его прошла и очутилась в длинном коридоре, освещенном, как уже рассказывалось, двумя слабыми лампочками в противоположных концах.

Скрипели половицы, рассохшиеся не от старости, а оттого, что их только что поставили. Следовательно, они скрипели от молодости.

Всего комнат было немного: пять, может быть, или шесть. Но они, конечно, предназначались не для странствующих одиночек, а для многих сразу, для тринадцати, например, человек, а то и больше. Но сейчас комнаты были пусты. Двери не запирались. Лена свободно заходила в них.

Она шла по коридору мимо раскрытых дверей, из которых лунный свет ложился на пол, однообразно повторяя оконные переплеты, форму занавесок, через которые он проходил.

Луна была ослепительная, хотя тучи мешали ей выступить в полном блеске своих потухших кратеров, лунных долин и морей, отражающих к нам солнечный свет в таком славном таинственном качестве.

Лена вошла в комнату, которая показалась ей пустой по первому ощущению. Она никого не увидела в ней, и это остановило ее в дверях.

Была та же луна в окне, ровные ряды коек, аккуратно белеющих несмятыми подушками с подвернутыми углами и простынями — они были сложены поверх одеял способом «конверт».

Лена, не надеясь ни на что, прошла по этой большой комнате к окну, касаясь автоматически шариков, привинченных к кроватям, холодных, отполированных, и в самом конце, у окна, заметила спящего человека.

Это спал ее знакомый, подложив под голову одну из подушек соседней кровати. Спал, глубоко провалившись в сон, повернувшись щекой влево и открыв рот, что, конечно, было не слишком красиво, но таков был он во сне.

Лена походила вокруг, разглядывая, как он спит, какое у него при этом лицо, какой он в эти часы, когда он уже не управляет собой, побежденный свалившимся на него сном.

Лена улыбнулась, закрыла дверь, не просто закрыла, а на крючок. Сбросила пальто. На столе стоял графин с водой, совершенно обыкновенный графин. Лена налила воду в стакан, выпила сама немного, а потом прыснула на голову Виктора, как это делают, гладя белье.

Виктор заворочался во сне, но не проснулся.

Лена села на кровать рядом.

— «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя»,— сказала она.— Господи, если ты есть, а если тебя нет, в чем я не сомневаюсь, хотя и думаю, что есть, должно быть, что-то, что заменяет тебя, но говорю тебе сразу, чтобы ты на меня не обижался: земля круглая, а не плоская, и не на китах. Так, что ли? Так. Господи, если ты человек, помоги мне. Вот он спит, как бревно. Штаны на полу валяются,— она подобрала их, свернула.— А я его люблю. Господи, если ты можешь превращаться, то превратись в мою бабушку — мне с тобой будет легче разговаривать. Я думаю: заслуживаю ли я счастья и какие у меня грехи? Я работаю с четырнадцати лет, сама себя кормлю и помню сестер и мать. Довольна ли я своей жизнью? Нет. Есть ли грех в недовольстве такой жизнью? Не знаю, но я хочу быть счастливой, а пока этого нет, не получается. А я хочу, чтобы получилось!

Лена встала, подошла к окну, распахнула его. Снег полетел в комнату.

— Я, как говорится, некрещеная, креста на мне нет, но помоги, если ты можешь, помоги мне — оставь его со мной! Он мне нужен, необходим!— Виктор проснулся, но глаза не открывал, с некоторым испугом слушая, что говорит Лена.— Тебе это ничего не стоит, если ты такой всемогущий, а для меня это важно. Я к тебе никогда не обращалась и больше не обращусь — помоги один раз, если ты есть.

Волосы у нее свободно лежали на плечах, и она решила их собрать, глядя, как в зеркало, в оконное стекло.

Гребенка под рукой, взмах вверх — вниз, плавно, до конца, до кончиков волос, белеющих под луной, совершенно белых, распрямляющихся под гребенкой, потрескивающих чуть от действия электричества, возникающего неизвестно каким образом от простой гребенки и женских волос.

Причесываясь, Лена еще раз поглядела на себя, повязала платок, накинула пальто, поправила одеяло на Викторе — он не спал, но делал вид, что спит,— и вышла осторожно из комнаты, не забыв прикрыть дверь, но окно осталось открытым. Лицо ее при этом сохраняло выражение полного покоя и радости.

Как только дверь закрылась, Виктор сел в кровати.

Благодаря чрезвычайно яркому лунному свету можно было рассмотреть и его лицо, выражение которого было совершенно иным, чем у Лены.

Недоумение, испуг, настороженность, ожидание чего-то более худшего, чем то, что произошло здесь, и чего-то еще более неприятного и непонятного — все это было на его лице.

Посидев некоторое время, он встал, зажег свет, озарив единственной лампочкой все тринадцать пустых, незанятых коек, белеющих подушками и простынями.

Набросив одеяло на плечи, он босиком подошел к окну, плотно закрыл его.

На подоконнике, на полу у батареи белел снег.

Занавески, которые колебались под ветром, реяли и взмывали, теперь сникли, вытянулись вдоль окна, покорные, белые.

Виктор прошел к умывальнику, сохраняя все то же выражение лица. Выпил воды из крана, посмотрел в зеркало.

Ну и заспанное было у него лицо! Ни одной живой мысли: сплошное недоумение, испуг.

Он погасил свет, прошел по лунному квадрату на паркете к своей одинокой постели, упал в нее и заснул, накрывшись сверху подушкой, чтобы ничего больше не помнить, все забыть и спать, не размышляя ни о чем.

9

Утром он проснулся в том же положении, как и заснул, проснулся от стука в дверь.

Он откинул подушку, поднял помятое лицо, успевшее за ночь зарости, и спросил:

— Кто?

— К вам пришли,— сказал женский голос.— Вас тут дожидаются.

— Кто?— спросил Виктор.— Я сплю. Пусть потом зайдут. Через час.— Он упал головой на подушку и накрылся сверху второй.

— Просят выйти,— постучали снова.— Вы слышите?

Виктор встал, выругавшись про себя, сунул ноги в штаны и, застегиваясь, направился к двери.

Он открыл дверь. Перед ним было довольное, улыбающееся лицо дежурной по коридору.

— Вот, к вам пришли.

Он увидел тут же, за плечом дежурной, которая предупредительно отстранилась, уступая место входящим в комнату, Лену с двумя чемоданами и с какой-то сумкой, прикрученной к ним, и рядом с ней девочку лет трех, в клетчатом пальто, вязаной шапочке и в валенках с галошами. И Лена и девочка смотрели на него ясными глазами, в которых были ожидание, надежда.

Виктор стоял перед ними босой, в майке, выпущенной поверх брюк и совершенно остолбеневший.

— Здравствуйте,— сказала наконец девочка.

— Здравствуй,— сказал Виктор.

— А я решила с утра перебраться,— говорила Лена, проходя через комнату.— Чего ждать, раз решено!— Она поставила сумку и чемодан и подошла к Виктору, стоявшему посередине комнаты.— Куда ты, туда и я. А это Лиза, дочка,— она обняла прижавшуюся к ней девочку.— Брать ее с собой не решилась пока: устроимся —заберем. А привела показать. А пока устроимся, у моей матери поживет — там у них все налажено: когда каша, когда суп. А ты что босой?— заметила она.— Простынешь, надевай ботинки.

Виктор сел на кровать, начал зашнуровывать ботинки, приготовленные с вечера вместо сапог.

— Хорошо, что я отсюда выписалась, а то с городской пропиской в Дом приезжих не пускают,— говорила Лена, расхаживая по комнате.— Завтра понедельник. Поеду возьму расчет на работе, и вечером мы отсюда тронемся.

— Вы завтракали?— спросил Виктор девочку и Лену.

— Я — нет,— сказала Лена.— Лизу покормила, а сама не успела.

— Пошли завтракать,— Виктор натянул свитер.— Пошли?— спросил он Лизу.

— Пошли,— сказала девочка,— я пойду.

— Тебе побриться надо,— Лена провела ладонью по щеке Виктора.— Ну ты и зарастаешь.

— В две недели — борода,— сказал Виктор привычно.— У вас какое здесь напряжение?

— Как везде: 220,— сказала Лена.

Виктор достал из чемодана бритву «Спутник», которую нужно заводить, а не включать в сеть.

—Я, чтобы не путать напряжение, купил «Спутник». Удобная вещь.— Он заводил бритву.— В самолете можно побриться, на пароходе, в тундре, в пустыне, в горах, на леднике, среди нанайцев, лишенных временно электричества...

Он что-то говорил еще, потом брился перед зеркалом, но Лена не слушала его. Он все стоял перед ней в раскрытых дверях, заспанный, перепуганный, с таким выражением в глазах — о чем уж тут говорить!— но Лена автоматически продолжала этот разговор, который, к счастью, теперь кончился, и вот он, повернувшись к ней спиной, брился. Она не видела теперь его лица, и так было значительно проще и можно было теперь и помолчать, оглядывая бесцельно комнату, картинку на стене, изображавшую пейзаж; а девочка между тем, побродив по комнате, подошла к окну, облокотилась о подоконник и что-то напевала.

Утро было пасмурное, теплое. Таял снег, выпавший в ночь.

Столовая Дома приезжих была закрыта; буфет помещался на улице: фанерное ограждение, полосатый тент на высоких шестах, несколько столов — все пустые, и стойка самообслуживания, за которой белела халатом молоденькая рыжая девушка, очень славная. Работы у нее пока не было, и она ставила на проигрыватель (он был у нее под рукой) пластинки — все самые новые. Когда в буфет вошли Лена, Виктор и девочка, их встретила не то румба, не то самба — Лена даже сделала несколько танцевальных движений, и дочка немедленно повторила их.

На двух шестах стояли рабочие в сапогах — отвязывали тент.

— Садитесь,— сказал Виктор.— Я сам все возьму.

— Давай вместе! Или ты садись, а я сама.

— Давай вместе.

Они наставили на поднос много разной еды. Виктор брал все подряд: кабачковую икру, шпроты, сметану, вафли, колбасу, баранину с картошкой.

— Куда столько!— останавливала его Лена.— Хватит!

— Выпить у вас что-нибудь есть?— спросил он рыжую девушку.— Ты выпьешь что-нибудь?— он повернулся к Лене.

— Как ты,— сказала Лена.— Как хочешь.

Разгрузили на стол поднос. Лена все быстро и ловко расставила.

— А вилки забыли!— она побежала за вилками и принесла еще бумажные салфетки в стаканчике.

— Ну, сели!— сказала она.— Наливай!

— А за окном то дождь, то снег и спать пора, и никак не уснуть!— дочка подпевала пластинке.

— Смотри,— удивился Виктор.

— ...Не с тобой, а с Наташкой в кино!..— продолжала девочка уверенно.

— А эту знаешь? Ну, как это?— Он вспоминал.— Забыл. А-а, вот: «Чтобы не пришлось любимой плакать».

— Знаю, знаю,— сказала девочка.

— Сходи к тете и попроси, чтобы она такую поставила.

— Сейчас,— сказала девочка и пошла.

Виктор молча налил водки.

— И мне налей, не пожалей,— сказала Лена.

Выпили. Нужная пластинка завертелась. Девочка прибежала обратно.

— Ты ешь, ешь,— Лена смотрела на Виктора,— пьешь, так ешь.

— А ты чего не ешь?— спросил Виктор.

— А я на тебя смотрю.

— Ничего интересного.

— Ты на кого больше похож: на отца или на мать?— спросила она.

— А ты?— спросил Виктор.

— Я — на маму,— сказала Лена.

— Значит, к счастью,— сказал Виктор.

— Правда?

— Говорят, так.— Виктор налил, выпил.

— Что ж ты один пьешь? — спросила Лена.

— Забыл,— сказал Виктор.— Ты прости.

— Ну, и я одна выпью.—Лена выпила.—Лизонька, а ты знаешь эту пластинку — мы в магазине слышали: «Научи на гармошке играть»? Пусть тетя поставит.

— Сейчас,— сказала Лиза и убежала.

Виктор молча ел. Поднял голову — Лена смотрела на него, подперев лицо ладонями. Взгляд у нее был спокойный, добрый.

— Хороши вечера на Оби,— повторяла она за пластинкой.— Ты мой миленький мне пособи. Буду петь и тебя целовать, научи на гармошке играть... Ты играешь на гармошке?

— Нет,— сказал Виктор.

— Жалко. А что, действительно хороши вечера на Оби?

— Не знаю, не видал.

— У кого б спросить?

— А зачем тебе?

— Так.— Лена махнула рукой.

Лиза не возвращалась от рыжей девушки. Видно, они нашли много общего друг в друге, много общих интересов.

Уже гремела не то бразильская, не то мексиканская песня, а может быть, и отечественного происхождения, но явно из латиноамериканской жизни, веселая песня — слов не разобрать. Хотя, если прислушаться, можно было и уловить текст, который не отличался большим своеобразием, но слова соединялись в смысл общедоступный — про любовь. Песня была длинная, подробная и совершенно не подходила ко всей обстановке раннего осеннего утра и ко всем предметам, над которыми она так разносилась, гремела, запущенная рукой буфетчицы и повторенная еще раз — так уж понравилась! — а утро было туманное, свежее — одно из тех, про которые сочинялись стихи: «утро туманное, утро седое». Седое утро во всем: в освещении, в блеклости неба, в неподвижности холодного воздуха.

Один из рабочих отвязал свой конец тента, опустился с шеста. Материя свободно провисла.

— Все песни про одно и то же,— сказала Лена.— Ты не замечал? Только музыка разная.

Виктор ничего не ответил.

— Да ты не томи себя, не томись,— просто сказала Лена.

— Что?

— Отдыхай, выпей, музыку послушай. У нее пластинок — до вечера не переслушать. До вечера, правда, ты не досидишь.— Лена улыбнулась.— И я с тобой еще выпью. Нет хуже, как одному пить, а смотреть на это дело со стороны совсем невозможно. Ну, будь здоров. Не вышло у нас с тобой ничего, не получилось. Я как утром на тебя посмотрела, поняла — не вышло. Я ведь не дура, не сумасшедшая. — Она помолчала.— Не печалься. Поезжай с легким сердцем. Жизнь большая, может, и встретимся еще. Иди.

Они вышли вместе и вскоре расстались. Момент расставания всегда неловок: и слова говорятся не те, что хотелось бы сказать,— да и что говорить? — проще родное объятие, родные глаза—внимание души, так бы я сказал, внимание сердца. Но здесь все было иначе. Буднично они пошли, просто. Вначале их движение было даже в одну сторону; Виктор молчал. Потом она сказала:

— До свидания.— И свернула в переулок.

Виктор переходил улицу, ускоряя шаг. Он не чувствовал ничего, кроме желания освободиться от той неловкости, которая вдруг овладела им; и неловкость, казалось, пройдет сразу, как только он ускорит шаг, скроется за поворотом. Прямого объяснения своему душевному состоянию Виктор не находил. Не чувствовал он и вины в случившемся — да и не было у него прямой вины перед этой женщиной. Никогда еще с ним не происходило ничего похожего.

Он стал в очередь перед табличкой «Город—Аэропорт». Очередь говорила, листала газеты, щелкала семечки, плакала — у одной из стоявших в ней на руках был ребенок; очередь и молчала уезжавшим куда-то молодым парнем и оторопелой, расте-

рянной девчонкой около него — жена? невеста?— кто знает, но только лицо у девчонки бледнело по мере того, как автобус, показавшись в конце улицы, подходил ближе, а парень вдруг как-то неловко, стесняясь окружающих и самого себя в этом движении, обнял девушку и поцеловал, но поцелуй пришелся куда-то в ухо; и девушка разревелась, как уж давно, наверно, собралась, но все не решалась. Очередь подтолкнула парня к дверям, и он скрылся в них, чтобы появиться тут же в раскрытом окне автобуса, оттянув таким образом окончательный момент расставания еще на один короткий срок.

Поехали, поехали — хлопнули двери, звякнули бидоны с молоком: ехали здесь и молочница и два солдата по своим солдатским делам, а может, и в отпуск, если им выпала такая удача. Виктор стоял, зажатый со всех сторон, уткнувшись в чей-то светло-зеленый плащ.

Город стремительно начал уходить влево, становились реже дома. В автобусе кто-то заиграл на гармошке. Запели нестройно. Парень, высунувшись, смотрел в окно — значит, видел еще свою девушку.

Продолжая думать о своем, Виктор безотчетно смотрел на кондукторшу, она стояла прямо перед ним — в синей куртке, волосы крашеные, глаза голубые.

— Слушай,— вдруг сказал Виктор.— Не сделаешь одолжение, на секунду не остановишься?

Кондукторша смотрела на Виктора, но мысли ее, оказалось, тоже были далеко.

— Что?— спросила она.

— Останови, пожалуйста.

Вот Виктор снова здесь, где они расстались недавно. Ничего не изменилось — все, как раньше. Буфетчица слушала пластинки; рабочие продолжали снимать тент; маляр подставил лестницу и курил, разговаривал о чем-то с напарником; падал снежок — редкий, мелкий. Лены, конечно, здесь не было и быть не могло.

Виктор с полной ясностью понимал это, возвращаясь, но надежда все-таки у него была — небольшая надежда, хотя он совершенно не представлял, что он ей скажет и как объяснит свое возвращение — да и было ли это возвращением? Нахлынуло, накатилось что-то и потянуло вдруг снова увидеть человека, которого он и знал всего сутки и то очень приблизительно.

Автобус «Город — Аэропорт» ехал над рекой по шоссе, расположенному почти на одном уровне с ее поверхностью — пологий здесь был берег, низкий.

На реке еще не было никаких следов зимы, но вода текла темная, холодная даже на вид.

Автобус шел в одну сторону, а навстречу ему по реке плыла самоходная баржа. Правда, говорят: «шла баржа», но она именно плыла, скользила по течению.

Ни на берегу, ни на редких деревьях у воды, ни на деревянных сваях —ни на чем уже не было снега, а баржа плыла, вся белая от снега, который выпал на нее в эту ночь и не успел растаять. У нее на мачте лежал снег, на корме, на палубе.

Она появилась неожиданно, но все-таки пассажиры и Виктор в их числе успели на нее посмотреть из окна автобуса, как она прошла по реке почти рядом, едва не коснувшись бортом — так даже могло показаться из-за пологости берега — и вскоре исчезла, осталась позади, вся белая, белоснежная, возникшая, как из мечты, но с

вполне реальным пареньком, примостившимся на корме, который сидел один и, глядя на проплывающие берега, играл на гармошке что-то, что невозможно было услышать в автобусе, но играл паренек самозабвенно — такое уж у него было настроение.

И тут с баржей происходит превращение, которое не увидят едущие в автобусе люди, ибо для них она останется прежней, засыпанной снегом, белой, плывущей по темной воде мимо берегов, покрытых тающим снегом.

Превращение это обращено к читателям, к зрителю.

Из темной воды, из пасмурного ноябрьского дня баржа внезапно, без всякого перехода вплывает в ослепительный летний день.

Теперь она уже плывет прямо по полевым цветам, по высокой свежей траве, по ромашкам и клеверу, по всей летней пестроте и прелести зеленого луга, над которым скользят, поблескивая крыльями, стрекозы, взлетают птицы; проносятся на лошадях без седла босоногие мальчишки, рассекая своим движением горячий июльский воздух.

Берега здесь вровень с водой, и ощущение того, что баржа плывет по цветам, совершенно полное, единственное, и ничего другого не приходит в голову.

Реальным выражением счастья плывет она среди блеска летнего дня, и я могу только добавить, что ничего другого не скажешь, никак по-другому не назовешь то состояние покоя и радости, когда видишь баржу, скользящую бесшумно по травам и полевым цветам.

Могу только добавить, что и я бы хотел сейчас плыть на этой барже и завидую тому парню на корме, который продолжал играть свою незамысловатую мелодию, все одну и ту же.

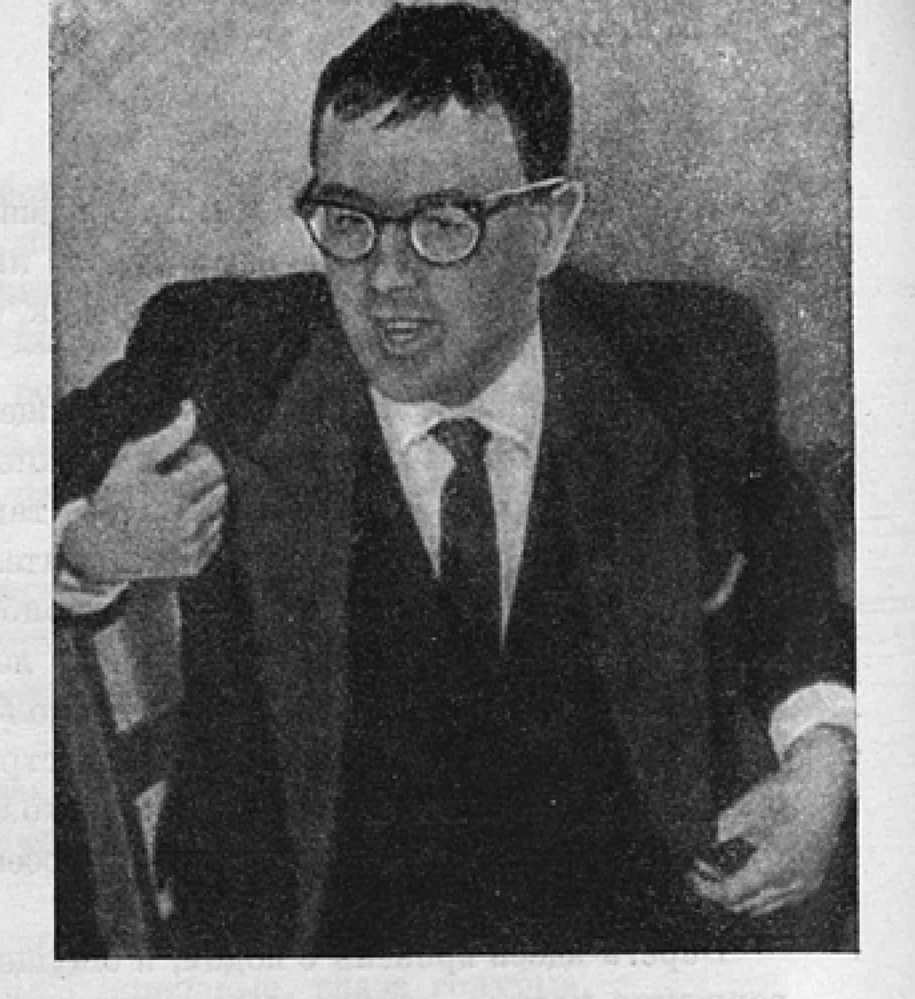
И так же спокойно, без всякого перехода вплывает она в те же самые снежные берега и сама становится засыпанной снегом.

Виктор смотрел в окно на проплывающую мимо баржу с этим пареньком, поющим что-то, что он не мог расслышать, но когда река опустела и пропала баржа, засыпанная снегом, он вдруг с отчетливостью представил себе, как через несколько часов в этот же день она войдет в город, через который протекает река, и поплывет мимо улиц, по которым ему уже не ходить никогда, мимо домов, где ему не жить, мимо всего, что он оставил там, в этом городе, как уже не раз оставлял в других местах, думая, что все еще впереди, что все самое лучшее еще предстоит где-то там, в других местах и городах, где он еще не был, но еще побывает, наверное, и с ним произойдет, случится то самое главное и важное, что должно случиться в жизни каждого человека, и он был убежден в этом, хотя терял он каждый раз гораздо больше, чем находил.

Александр СТИБОР-РЫЛЬСКИЙ

ЧЕЛОВЕК ИЗ МРАМОРА

Перевел с польского М. МАЛЬКОВ



Впереди шла сотрудница музея. В ее поведении, когда она обращалась к шедшей позади девушке, чувствовались несколько нарочитая любезность и плохо скрытая неприязнь. Девушка, которую она сопровождала по просьбе директора музея, не обращала на это внимания, шла мелкими шажками, молча осматриваясь по сторонам, и, пожалуй, даже не слушала ее.

Девушка была очень молода. По внешности ей никто не дал бы больше двадцати, хотя ей явно было больше — она уже закончила учебу в вузе. На ней был темный шерстяной костюмчик в мелкую клетку и изящные чулки, тоже темные. На ногах—черные «шпильки», немного поношенные, но еще элегантные. Когда она шла, туфельки гулко стучали по бетонному полу склада.

Сопровождавший их мужчина лениво тащился сзади с видом человека, которого ничто в жизни не способно по-настоящему заинтересовать. Ему было, должно быть, под пятьдесят. На нем была грязноватая спортивная нейлоновая куртка с «молнией», под ней свитер и рубашка с воротничком навыпуск. Ни одна из частей его костюма не подходила к другой. Он часто зевал на ходу и не закрывал при этом рта рукой.

Склад, по которому их вела сотрудница, был огромен. Он занимал бесчисленные подвалы музейного здания. Идти пришлось очень долго, прежде чем они попали в последнее помещение.

Их окружали теперь тысячи скульптур, мертвой толпой наступавших со всех сторон. Здесь были работы из гипса, гранита и бронзы, но преобладал белый мрамор. Девушка замедлила шаги, и взгляд ее стал внимательнее. Она проходила мимо фигур, поднявших руки в приветственно-вдохновенном жесте, мимо скульптурных групп, олицетворявших готовность к героическим деяниям. Над некоторыми из групп реяли каменные знамена. Здесь были гипсовые доярки и животноводы с овцами на руках. Иногда попадался гигантских размеров горняк с огромным отбойным молотком или рыбак, вытягивающий сетями мраморную треску. Почти каждый из них был опоясан лентой с выбитой на ней трехзначной цифрой показателей, и у всех на цоколе постамента были указаны персональные данные.

Девушка задумчиво разглядывала экспонаты.

— Что-нибудь из этого вас устраивает?— спросила сотрудница.— Если нет, давайте возвращаться. Больше ничего вам предложить не смогу.

Девушка медленно шла по складу, забитому вещами, как камера хранения на вокзале. Она осматривала мраморных передовиков и читала фамилии, выбитые на цоколях. Внезапно, заинтересовавшись чем-то, она присела на корточки. На бетонном полу склада лежал опрокинутый навзничь каменщик с кельмой в правой руке и гигантским кирпичом в левой.

— Выбрали? — спросила сопровождающая.

Девушка кивнула головой.

— Любопытный вкус,— сказала сотрудница.— Даже здесь можно найти работы получше. А этот мрамор...— она слегка приподняла брови.— Можно спросить, почему

Киноновелла «Человек из мрамора» опубликована в еженедельнике «Культура» (ПНР). Фильм по этому сценарию будет ставить режиссер Анджей Вайда.

вы решили остановиться именно на этой скульптуре?

— Не знаю,— ответила девушка,— а разве не все равно?

— Материал вам сейчас покажут,— сказала монтажница студии, входя в зал.— Я отобрала в основном все, что касается вашего каменщика. Как вы этого хотели.

— В основном?

— Видите ли, эти материалы были отсняты лет десять-пятнадцать назад, и припомнить все трудно. Но, уверяю вас, и так будет достаточно.

Монтажница была аккуратна и внимательна. Ее прямые волосы были пострижены коротко, как у девочки, хотя они уже начинали седеть. Но она их не красила. Это был стерильно чистый образчик исполнительности и трудолюбия, женщины-муравья. Но как женщина-муравей она была незаменима, работала в студии со дня основания и знала на память почти каждый метр отснятой пленки. Должно быть, поэтому она обращалась к Агнешке с любезной снисходительностью, которая не казалась обидной, хоть и не была приятна. Агнешка осторожно присела на краешек потертого кресла.

— Вы будете смотреть оттуда? Может быть, присядете рядом со мной?— спросила монтажница, занимая место за пультом управления. Это прозвучало как распоряжение.

Агнешка встала и подсела к ней. Заметно было, что она волнуется.

— Не знаю, увидите ли вы то, чего ожидаете,— сказала монтажница, раскладывая на пюпитре контрольного стола толстую тетрадь,— это не из тех вещей, которые...— она тактично не договорила.— Впрочем, пожалуйста. У меня есть распоряжение директора студии, и я сделаю все, что нужно. Это будет ваша дипломная работа?

— Да,— ответила Агнешка и в первый раз робко улыбнулась.— Мне кажется, это может быть интересно. А вы как думаете?

— Я здесь не затем, чтобы думать,— сухо ответила собеседница.— А что вы готовили в киношколе?

— Этюды.

— Этюды, этюды,— повторила монтажница.— Конечно, кто-нибудь из популярных авторов — Мрожек или Дыгат.

— У меня это не получалось,—снова улыбнулась Агнешка.— Я сняла короткометражный фильм «Мой двор».

— «Киноправда», камера, спрятанная в дворницкой, не так ли?— саркастически произнесла монтажница.— Очень разумно, директор это любит. Зрители меньше, но разве это так важно? Можете рассчитывать на место у нас.— Она включила микрофон, сказала механику:— Можно начинать.— Потом снова посмотрела на девушку.— А теперь... Что это должно быть? Публицистика? Или, может, с вашего разрешения, «социологический поиск»?

— Очерк.

— Очерк,— многозначительно повторила монтажница.— Понятно. Очерк о некоем пане Биркуте. Волнующая тема! А вы хоть знаете, как он выглядит?

— Я ни разу не видела его,— ответила Агнешка,— только скульптуру.

— Можно бы найти покрасивее. Этакий коренастый бычок, и нос картофелиной. Поразительно. Что вас в нем заинтересовало?

— Не знаю,— сказала Агнешка.— Может быть, то, что его опрокинули.

Погас свет. Занавес раздвинулся, открыв экран.

— Если вы что-нибудь выберете, скажите мне сразу,— сказала монтажница.— Дело в том, что просмотровый зал вечно занят.

— Постараюсь,— грустно произнесла Агнешка.— Не знаю только, смогу ли я за один просмотр?

На экране было пустое грязное поле. Какие-то люди в резиновых сапогах пробовали установить теодолит. При каждом шаге их ноги погрязали в разбухшей от дождей глине. Звука не было. Агнешка не понимала, в чем здесь дело.

— Это из черновых материалов, отходы,— объяснила ей монтажница.— Ни в один из фильмов не вошло.

— По техническим причинам?— осторожно спросила Агнешка.

Монтажница оглянулась и вместо ответа одарила ее снисходительной улыбкой.

— Это снимал Брус, режиссер Брус,— сказала она.— Это тоже должно было стать его дипломом. «Город начинается» — так он предполагал назвать эту вещь. Я не отрезала начало, так как сейчас пойдет фрагмент с вашим Биркутом. Тоже из отходов.

Материал был смонтирован наспех. Какие-то лица, вспотевшие и измученные. Грузовики, застрявшие в грязи. Барак, окруженный со всех сторон водой, как остров. Потом

Агнешка увидела столик, за которым продрогший человек регистрировал каких-то недоверчиво глядевших на него людей деревенского вида; многие держали в руках смешные узлы и тоболы. Камера постепенно открывала все новые и новые лица, заросшие щетиной, со впалыми щеками.

— Внимание, — сказала монтажница, — следующим будет он. Думаю, что не ошибаюсь: у меня память на лица.

Камера задержалась на лице молодого крестьянского парня в шляпе с отвислыми полями. Если это был Биркут, то он ничем не напоминал мраморного передовика, лежавшего на полу склада. У него были широкие, выступающие скулы и столь же широкий, крупный нос. Должно быть, он заметил, что его снимают, так как испуганно посмотрел прямо в объектив и беспокойно заморгал глазами.

Потом лента внезапно, на середине кадра, прервалась и некоторое время шел кусок засвеченной пленки. И вновь показались какие-то люди, столпившиеся с жестяными мисками у полевой кухни. Оператор дал одну из мисок крупным планом: в ней лежали крохотные и скверные на вид рыбешки. Дальше шел общий план: раздраженная толпа окружила мужчину в добротном демисезонном пальто, все совали ему свои миски и что-то возбужденно говорили при этом. Мужчина в пальто пожал плечами. Потом кто-то засунул ему за шиворот свою рыбу. Мужчина пустился в бегство. Люди бежали за ним и швыряли в него гнилой рыбой, среди них Агнешка заметила Биркута.

Снова пошли разрозненные фрагменты. Люди, копошащиеся в грязи, как черви. Люди, вручную выволакивающие бульдозер, застрявший в болоте.

— Я не знала, что Брус делал такие вещи,— сказала Агнешка.

— Быстро перестал,— сухо отрезала монтажница.— Сейчас вы увидите фрагменты его фильма «Они строят наше счастье». Я выбрала то, что касалось Биркута. Все остальное в том же духе.

Немой материал внезапно кончился, будто прерванный в середине кадра. Секунду экран светил желтоватой пустотой, и вдруг зал наполнился бодрыми звуками музыки. Поле все еще было болотистым и грязным, но на нем уже стояли первые дома и были видны многие начатые фундаменты. Раздался голос диктора, такой же бодрый, как вступительная музыка. Диктор с пафосом говорил о новом городе со стотысячным населением, городе, который с часу на час растет на этом пустыре. Камера уже не показывала грязных сапог и заросших щетиной недоверчивых лиц. Все, на чем она теперь останавливалась, было так же радостно и бодро, как голос комментатора и музыка, люди были тщательно выбриты и поспешно улыбались в сторону камеры. Диктор объяснял, что это материалы недавней (совсем недавней!) хроники. Все отлично помнят ее, но полезно вернуться к этому еще раз: ведь здесь, на этом участке, родилась новая эпоха в строительстве, здесь был установлен исторический рекорд, ставший первой вехой на победном пути передовика-новатора Матеуша Биркута! 30 000 кирпичей, уложенных за одну смену!

Следующий фрагмент фильма отображал само это историческое событие. Сначала утро: длинный котлован, бетонированный квадрат фундамента, пирамиды кирпичей, уложенные на равном расстоянии одна от другой, группы любопытствующих. Наконец появляется Биркут, он идет свободной, уверенной походкой, улыбается. За ним его бригада — двое подручных и два помощника, тоже улыбающиеся и спокойные. Серия рукопожатий, затем техник — как судья на соревнованиях — дает сигнал начинать.

Все пятеро за работой. Члены бригады мечутся, как ошпаренные, подают кирпичи, накладывают лопатами раствор, наращивают внутреннюю сторону стены, время от времени не забывая улыбаться в камеру. Биркут кладет только внешнюю сторону вдоль растянутого шнура.

Солнце стоит высоко. Диктор, захлебываясь, как спортивный комментатор, сообщает результаты на очередных этапах стройки. Кто-то из киногруппы — режиссер или оператор — склоняется над камерой. У него юношеская шевелюра и темные противосолнечные очки.

— Это Брус,— сказала монтажница.

На экране теперь мелькают снятые крупным планом взволнованные лица собравшихся. Потом наезд — циферблат часов и крупно — руки Биркута. Теперь камере улыбается Биркут, потный, утомленный, но не чрезмерно. Общий план: радостное возбуждение собравшихся на участке. Приезд автомашин с представителями дирекции. Наконец итоги — 30 509 кирпичей! Рекорд Бульготного пал! Достижение Ступала побито! Объятия,

поздравления, цветы. Биркут несколько растерянно кланяется вокруг. Выглядит так, как будто он сам немного удивлен всем этим. Под мышкой он крепко держит какой-то предмет — может, последний кирпич, который он не успел положить.

— Таким был старт Матеуша Биркута,— говорит диктор.— А потом? Очередные рекорды, и с каждым разом на него ложатся новые, все более почетные обязанности. Биркут на голову побивает Вонтробяка. Биркут дает открытый показ рекордной кладки кирпичей в Пехочине. Биркут выступает на первом съезде, потом на втором, еще более представительном.

Теперь на экране Биркут в новом коричневом костюме в полоску, белой рубашке и галстуке. Комментатор на минуту передает слово ему: с экрана слышен фрагмент расцвеченного призывами текста, читаемого не без труда и с ошибками, но уже достаточно приподнято.

Сразу потом — новая квартира в Стотысячном Городе и свадьба. Во время свадьбы Агнешка невольно оживилась. Диктор радостно сообщил ей, что счастливая невеста также является гордостью самого молодого города Польши, что она состоит членом спортивного клуба в секциях гимнастики и акробатики и борется за мир и благосостояние.

Несколько следующих кадров демонстрировали обычный день активной участницы борьбы за мир и благосостояние. Ганка Биркут, известная раньше как Ганка Ковальска, упражняется на трапеции и без нее, марширует на демонстрации, неся одну из букв длинного лозунга, наконец, принимает участие в массовом выступлении гимнастов на стадионе величиной с порядочный аэродром. Далее вернисаж выставки, посвященной труду передовика, в одном из художественных салонов Варшавы. Конечно, ленточку перерезает Биркут. А вот известный скульптор лепит фигуру каменщика, ту самую, из музея. Биркут терпеливо держит кельму и коробку, заменяющую ваятелю кирпич. Руки у него затекли, но он старается не показывать этого: у него уже есть в этом отношении некоторый опыт.

Потом какая-то годовщина или слет: Биркут сидит на трибуне президиума и вместе с другими принимает парад молодежи. Ему жарко, украдкой он обтирает лицо платком, но помнит о том, чтобы время от времени приветственно махать рукой. На нем черный костюм и рубашка с накрахмаленным воротничком. Он держится просто, хотя чуть неловко. За это время он пополнел, но это лишь пошло ему на пользу: благодаря этому он выглядит солиднее и представительнее. Его лицо малоподвижно, будто чужое, и только в глазах осталось что-то симпатичное — нечто от прежнего робкого парня, который смущенно теребил свой деревенский узелок в отвергнутом материале Бруса.

После слов диктора, заверивщего зрителей, что они могут спать спокойно, поскольку их покой охраняют такие люди, как Биркут, с экрана поплыла торжественная музыка финала и фильм кончился.

— Подойдет?— равнодушно спросила монтажница.

— Это все?— поинтересовалась Агнешка, видя, что свет в зале не зажигают.

— Почти все. За исключением небольшого фрагмента, который я отыскала, вороша старую хронику. Пойдет также без звука, так как ни в один из фильмов не вошел.— Взглянув на Агнешку, она добавила:— Конечно, по техническим причинам.

Агнешка доверительно посмотрела на нее, но та не ответила на ее взгляд.

На экране показалась часть какой-то большой площади, должно быть, шел дождь— все было мокро и блестело. На первом плане виднелись огромные многометровые портреты передовиков. Около одного из них суетились промокшие люди. Агнешка увидела, что это портрет улыбающегося Биркута. Люди опрокинули его на землю и с трудом стали втаскивать на грузовик. На то место, где до этого улыбался Биркут, уже вешали новый, незнакомый Агнешке портрет.

Дальше следовали коротенькие куски, отобранные явно из разных материалов: чьи-то руки снимали фотографию Биркута с застекленной Доски почета, кто-то срывал его фотографию со стенгазеты, кто-то другой вырывал из толстой позолоченной книги страницу с его изображением и вклеивал на это место какой-то новый листок.

А потом зажегся свет.

— А в чем тут дело?— спросила Агнешка.

Монтажница закрыла свою тетрадь.

— Знаете ли, я кромсаю и склеиваю материал, но житиями святых не занимаюсь.

— А что с ним было дальше?— вновь задала вопрос Агнешка, хотя чувствовала, что опять не получит ответа.

— Это мы узнаем из вашего диплома,— отрезала монтажница.— Надо ли мне что-нибудь вырезать, склеить? Или, может, вы хотите посмотреть все это еще раз на столе?

Агнешка с минуту молчала.

— Скажите, это Брус снимал этот фильм? Правда?

— Ну, снимал...— протяжно произнесла монтажница.— Во всяком случае, режиссер Брус его монтировал.

Слово «режиссер» она выделила интонацией и произнесла будто с издевкой.

— И получил даже высокую награду. Довольно давно, как вы догадываетесь.

— Я хотела бы прежде всего поговорить с ним.

— Очень разумно,— сказала монтажница.— Режиссер Брус очень любит опекать молодые таланты.

И она искоса бросила взгляд на ноги Агнешки.

Брус временно отсутствовал, он был в Ливане с делегацией киноработников. Наконец он вернулся. На аэродроме его встречали друзья и журналисты, а также разомлевшая от жары представительница министерства, от его имени вручившая режиссеру букет гвоздик.

Корреспондент радио радостно отметил еще одну награду, полученную мастерами короткого метража,— кедровую ветвь третьей степени с бронзовыми иголками, после чего быстро свернул шнур микрофона и бочком выбрался из толпы. Оператор Фрыбес, тот, что сопровождал Агнешку в музее, представил ее Брусу и, пожав другу локоть, уехал на своем «вартбурге» на работу. Фоторепортеры сделали пять снимков Бруса, поправляя на нем прическу, как на манекене. Брус пять раз широко улыбнулся — по разу на каждого репортера,— после чего обратил внимание представителей прессы на остальных членов делегации.

— Я что,— скромно сказал он,— вот подлинные творцы успеха, их снимайте.

Подлинные творцы успеха были молодыми людьми непримечательной наружности. Ничего удивительного поэтому, что они не возбудили интереса у журналистов. Те ограничились одним общим снимком, после чего все разъехались.

Брус направился с Агнешкой к белому «пежо», выделявшемуся своим никелированным великолепием среди других машин на стоянке. Шофер киностудии, доставивший машину к аэродрому, отдал Брусу ключи и паспорт машины, после чего, вежливо поклонившись, направился к операторскому фургону, на котором ему предстояло добираться до города.

Носильщик принес два больших чемодана из голубого нейлона, запирающихся на замок «молния» и старательно уложил их в багажник. Брус дал ему две пачки «Честерфильда» и пригласил Агнешку в машину. Она заняла свое место осторожно, словно боясь что-нибудь запачкать, и украдкой принялась разглядывать обладателя роскошного лимузина.

Ему было сорок два года, но на вид значительно меньше, возможно, это объяснялось его юношеской прической, а может быть — костюмом. Брус всегда гордился тем, что во всем его гардеробе нет ни одного пиджака, одни только куртки и свитера, фермерки и ковбойки, рубашки «апаш» и шарфики — ни одного галстука. И, боже упаси, ни одной «бабочки». Все это, конечно, шилось специально для него, так как в готовых костюмах Брус не поместился бы — от водки и закусок его сильно разнесло. Но при всем этом он был весьма подвижен и сохранял прежнее обаяние. Так и теперь, едва запустив мотор, он улыбнулся Агнешке, как подросток, насилу вырвавшийся из школы.

— Только умоляю, не спрашивайте, как проходила поездка, каков был уровень фестиваля и прочее. Не можете ли сразу начать о себе?

— Я готовлю диплом,— сказала она.

— Диплом,— повторил он и сразу тронул машину с места.— И что это должно быть?

— Одна история. Я назвала ее «Звезды одного сезона».

— Звезды спорта или кино?

— Нет, видите ли, это будет о прежних передовиках. Немного современности и немного истории.

— В истории не было передовиков.

— Простите,— пояснила Агнешка.— Знаете, для меня передовик — это как повстанец времен Костюшко.

— Изумительно,— произнес он и нахмурился.— А я должен быть этаким дедушкой, который у камина станет вам рассказывать, как это было в давние времена, когда мы отстраивали Варшаву. Превосходно. Но неосуществимо — сегодня вечером я уезжаю.

— Я знаю,— сказала она,— в Прагу.

Он кивнул.

— Вот вернусь, тогда...

— А что вы делаете сегодня днем?

— Многое,— ответил он и искоса взглянул на Агнешку.— И все занятия не для детей.

— Жаль,— вздохнула она,— речь идет о Биркуте. Вы ведь знали его?

— Знал?!— рассмеялся Брус.— Это был мой лучший номер.

Воспоминание о Биркуте развеселило его до такой степени, что он простил Агнешке дедушку у камина.

— Хорошо, поедем ко мне. Но предупреждаю, я буду бриться, переодеваться, чистить зубы, надевать носки и все прочее. У меня мало времени, а я должен еще навестить одного старикана. Согласны?

— Конечно.

Брус прибавил газу, и белый «пежо» моментально превзошел всякую дозволенную в городе скорость.

Квартира Бруса состояла из трех небольших комнат, обставленных в духе модных кафе. Креслица из черного металла и красной пластмассы, на них бараньи накидки работы закопанских кустарей, низенькие, тоже красно-черные, столики, ажурные полки, репродукции, седая керамика, разноцветные яблоки лампочек. Агнешка старалась не показывать любопытства, но на самом деле внимательно изучала обстановку. Брус сразу заметил это и устало усмехнулся. Он хорошо знал эти взгляды — будто бы украдкой и в то же время внимательные и восхищенные; большинство девушек, бывавших у него, изучали его жилище подобным образом. Потом нужно было сочувственно слушать рассказы о тесноте общежитий, где на ночь приходится выносить столы, чтобы расставить раскладушки. Он предпочел избежать этого, начал почти демонстративно заниматься своим туалетом, доставал чистые рубашки и носки, искал ботинки и жилет, которые удовлетворили бы его на этот день, в то время как в ванной шумела вода, согревавшаяся для купания.

— Я видела один ваш ранний фильм,— сказала Агнешка, осторожно ощупывая взглядом каждое из украшений комнаты.

— Знаю, знаю. «Они строят наше счастье». Но это не за их счет,— размашистым движением указал он на обстановку квартиры.— Во всяком случае — не непосредственно.

И с вызывающей улыбкой добавил.

— Это скорее «Visitez la Pologne»* и в особенности «Кулисы пилсудчины». «Кулисы» принесли уже серьезные начисления от проката.

— Я не знала, что люди так интересуются пилсудчиной.

— Люди? Министерство, с вашего позволения. Люди хотели увидеть довоенную Варшаву: Маршалковска, Круча и так далее. Воспоминания молодости. Я напихал туда этого, сколько влезет. Вы думаете, что этот Биркут?.. Теперь?— Он с сомнением приподнял брови.

— Я ничего не думаю,— быстро сказала она,— это просто... заинтересовало меня. Так, история одной карьеры, и что дальше.

Он закрыл кран и выглянул в приоткрытую дверь ванной.

— История одной карьеры. Сначала горстка архивных материалов...

— Если вы разрешите.

— А потом что? Разговоры перед камерой? «Киноправда»? Польский Руш? Нудно. Но желаю успеха. А сейчас налейте себе коньяку. Там на полке «наполеон». Я не могу, мне еще вести машину.

И он уже хотел закрыть дверь ванной.

— Я говорила о другом вашем фильме,— сухо сказала Агнешка.— «Город начинается». Жаль, что вы не завершили этой работы.

Внезапно он задержался на месте, так и не закрыв двери.

— Однако вы шельма,— произнес он несколько уважительно.— Но это номер не для меня, не имею привычки хныкать над своим прошлым, да и будущим тоже. Фильм, если уважаемый коллега захочет это уразуметь, в особенности документальный,— это не литература. Здесь ничего не делается «на завтра». Или сегодня, или никогда. Нужно хорошо знать, откуда ветер дует. Если бы я снимал «Город» теперь...— Он с улыбкой развел руками.— Но тогда дуло иначе, и здорово дуло. В течение двух лет мне не удавалось снять ни одного фильма. Все выходило слишком «черно».— Он рассмеялся.— Ну, я подумал и решил на чем-нибудь выехать.

— И выехали на Биркуте?

Он снова рассмеялся.

— Видите ли, мне тогда было все равно. Я даже предпочел бы выехать на ком-нибудь получше, но этих «получше» всех расхватали. Вы понимаете, я не один, старшие коллеги. Каждый настоящий рекорд они держа-

* Посетите Польшу (*франц.*). (*Здесь и далее примечания переводчика.*)

ли в зубах, как кость. Мне надо было что-нибудь выдумать.— Он засмеялся в третий раз — теперь уже действительно искренне, от всего сердца.— И я выдумал.

Первоначально замысел был очень расплывчатым и — как следовало из дальнейших слов Бруса — касался самого факта, а не конкретного лица. Реальные очертания он приобрел в одном из бараков, где размещался тогда штаб строительства Стотысячного Города. Брус частенько бывал там еще раньше, когда его посылали снимать не слишком ответственные сюжеты, связанные со стройкой; более важные были уделом старших коллег. Он хорошо знал длинный стол, украшенный увядшим папоротником, куцую библиотечку, заполненную корешками классиков, знал также профсоюзного секретаря— мясистого мужчину с толстыми руками и губами, на которых постоянно блуждала двузначная улыбка. Секретаря звали Йодла и, несмотря на неказистую внешность, это был человек упрямый и тщеславный. Брус на это и рассчитывал.

В день, когда он появился там со своей идеей, было жарко, и секретарь сидел за столом в одной рубашке (вельветовый пиджак был старательно повешен на спинке стула рядом). В бараке кроме секретаря был еще кто-то из месткома. Брус вошел свободно, поздоровался с присутствующими, как старый знакомый, осторожно положил свой «Арифлекс» на стол, покрытый красной материей, и дал секретарю понять, что хочет говорить с ним без свидетелей.

Когда они остались одни, Йодла спросил:

— Ну и как? Что будете снимать? У нас для рабочих открыты душевые кабинки.

— Душ!— поморщился Брус.

— С горячей водой,— добавил Йодла.— И бесплатно выдаем мыло.

— Туалетное, да? Земляничное,— издевался Брус.— Подожду, когда начнете давать шампунь.

— А в чем дело?— осторожно спросил секретарь.

— В чем, в чем!— рассердился Брус.— Близится конгресс профсоюзов. С чем вы к нему придете?

— Ну, знаете,— нахмурился Йодла и подошел к окну. За окном виднелась огромная стройка.— Вот с этим! Строим.

— Везде строят. Это не штука.

— Как это?— еще осторожнее поинтересовался секретарь.

— Бульготный и Ступал,— сказал Брус,— вот это номер. Десять тысяч кирпичей за смену, двадцать тысяч за смену. А не просто «строим». Выдайте мне рекорд на тридцать тысяч—я снимаю.

Йодла свистнул.

— Тридцать тысяч!— он подошел к Брусу, взял его за кисти обеих рук и потряс ими. У вас две руки? Нет? И у каменщика, представьте себе, тоже только две. А для этого нужно привернуть ему еще пару.

Брус выругался и вырвал свои ладони из рук секретаря:

— Я ни черта не понимаю в вашем деле. Вы мне только скажите, что такое система рабочих строек.

— Подробно или кратко?

— Покороче.

— Раньше каменщик работал один, а теперь ему дают еще двух работников — подручного и помощника.

— И втроем они кладут двадцать тысяч?

— Может, кладут, а может, и нет,— философски произнес секретарь.— Я лично не видел. Но в газетах было, что кладут.

— Ну так вот,— сказал Брус.— Дайте ему четырех помощников или десять. Пусть весь профсоюз подает ему кирпичи. Я снимаю.

Секретарь ничего не ответил. Он смотрел на него внимательно, что-то соображая про себя.

Этот разговор затянулся до позднего вечера. Теперь он шел в более широком кругу, состоявшем, однако, из самых доверенных лиц. Председатель месткома, тот, которого Брус утром видел у секретаря, был против. Но Йодла, теперь уже без помощи Бруса, который лишь внимательно прислушивался ко всему, сумел наконец убедить собравшихся. Осталось только выбрать кандидата. Йодла вызвал работника, ведавшего вопросами соцсоревнования и велел подать список передовиков. Потом они отправились на обход бараков. Брус, конечно, пошел также — он должен был проверить фотогеничность кандидата.

По дороге секретарь посвящал Бруса в технические детали замысла: нужно выбрать крепкого быка, чтобы выдержал восемь часов. Потом, если надо будет, отправим на курорт в Крыницу. Помощники тоже должны быть из самых выносливых ребят. Впрочем, прежде — само собой втихую — надо будет устроить пробу. Так, на часок примерно —как

пойдет. А остальное будет зависеть от организации.

Последний барак, в который они зашли, был погружен в глубокий сон. Только один человек, склонившись, сидел за столом. Невысокий, жилистый, крепкий. Их появления он не заметил, работал. Секретарь посмотрел в свой список и кивнул головой. На столе были пенал, чернильница, учебник по арифметике и открытая тетрадь в клетку. Человек, склонившись над тетрадкой, складывал «столбики». Иногда у него что-то не выходило, и тогда он брал рассыпанные на столе спички и с их помощью что-то вычислял, беззвучно шевеля губами.

— Уже двенадцать,— сказал секретарь,— полночь, Биркут! Завтра вас не поднять будет на работу.

Тот вздрогнул, оглянулся, а потом быстро поднялся с места. Брус увидел широкое крестьянское лицо и упрямые глаза.

— Что вы, пан секретарь,— сказал добродушно человек, названный Биркутом,— встану. Я многое могу, если надо.

Наступил день, выбранный для рекорда. Брус на операторском фургоне прибыл двумя днями раньше и ночевал на стройке. На рассвете он попросил подвезти его к профсоюзному бараку. Йодла уже был на месте. Они поздоровались, как сообщники — крепким рукопожатием и доверительной улыбкой. Потом Йодла кивком головы указал себе за спину. За длинным столом, с которого убрали красную материю, сидел Биркут и с напряженным старанием поглощал завтрак, состоявший из огромной горы колбас и яиц.

— Десять тысяч калорий в день,— шепнул Йодла на ухо Брусу.— Я подсчитал с фельдшером.

— И давно так?— деловито спросил Брус.

— Уже две недели,— опять шепотом ответил секретарь.

Брус кивнул: «Должно хватить».

Биркут выпрямился и рукой вытер губы. Секретарь подошел к нему и по-отцовски нахмурил брови.

— А это что?— мягко спросил он, указывая на недоеденную ветчину.— Ну, Биркут.

— Не могу больше.

— Ну еще кусочек,— уговаривал секретарь,— за здоровье пана режиссера.

— Наелся,— вздохнул Биркут и встал.

— А кофеек?

— Не люблю, горький,—скривился Биркут.

Секретарь упрямо подсунул ему чашку.

— Горький не горький, выпить надо. Это вас укрепит. Ну пейте,— и подмигнул Брусу,— настоящий бразильский.

— Полчашки,— торговался Биркут.

— Всё!

Биркут нахмурился, но выпил.

— Могу начинать.

— Может начинать,— повторил секретарь Брусу.

Тот замахал руками.

— Начинать? С такой мордой?

— Оботритесь,— сказал секретарь.

— Да нет, не в том дело,— закричал Брус. Побрить его надо. И вообще всех. Чтоб мне ни один не явился обросшим!

— Я бреюсь по воскресеньям,— робко произнес Биркут.— А сегодня четверг.

Секретарь лихорадочно взглянул на часы:

— Еще часок есть, успеем.

И подскочил к телефону:

— Срочно машину в город. Привезите всех парикмахеров, каких сыщете. Пусть берут бритвы, будем брить всех.

Он отложил трубку и посмотрел на Бруса.

— Галстуки?

Брус отрицательно покачал головой.

В течение этого часа они еще раз обошли всю территорию, подготовленную для эксперимента. Пока там было пусто, только несколько мужчин в похожих куртках шныряли вокруг, отгоняя любопытных. Один из них — сухой, костлявый, с осторожными движениями — подошел к секретарю и на ходу, не останавливаясь, шепнул:

— Все осмотрели, чисто.

— Кто это такие?— удивился Брус.

— Ну, сами понимаете,— вздохнул Йодла,— как бы чего, не дай бог, не случилось... Нужна осторожность.

Они вернулись в барак. Пятеро привезенных из города парикмахеров заканчивали туалет бригады.

— Освежить?— спросил тот, который стриг и брил Биркута.

— Освежить?— повторил Биркут, обращаясь к Брусу.

— Можно.

Бригада, выбритая и освеженная, выглядела теперь значительно лучше. Брус выстроил их и придирчиво осмотрел каждого. Потом полез в карман и вытащил пять носовых платков.

— Чтобы мне перед камерой ни один не сморкался пальцами. Ясно? А теперь в барак!

— Куда?— беспокойно спросил секретарь.

— В барак. Ведь не буду же я снимать их, выходящими из конторы. А вы давайте публику.

Секретарь открыл окно и крикнул кому-то снаружи:

— Пускайте людей.

В назначенное время бригада подошла со стороны бараков. Брус снимал на две камеры, но для страховки приказал им подойти еще раз.

— Свободнее, черт бы вас взял,— инструктировал он их грозным шепотом,— свободней идите, по-рабочему. Пан Биркут идет хорошо, а остальные еле плетутся. Вольно, вольно, не на параде!

Во второй раз они подошли, как он хотел, и принялись за работу. Через каждый час техник сообщал показатели. Люди Йодлы, бегали, контролируя бесперебойность доставки раствора и кирпичей. Сам Йодла носил бригаде Биркута холодную воду с мятой. Брус беспрерывно переставлял камеры и выдумывал эффектные кадры. Время от времени он кричал:

— Внимание, съемка. Пан Биркут теперь с улыбкой, с улыбкой.

— Минуточку, непорядок!— он подбегал к каменщику и вытирал ему вспотевшее лицо лигнином. Затем махал рукой:— Поехали!

Солнце пекло. Около полудня жара стала нестерпимой. Видно было, что бригада держится из последних сил. Все реже можно было включать камеру — актеры уже не хотели улыбаться, а на их лицах застыла гримаса усталости и безразличия. Йодла двоился и троился, подбегал к работавшим, шептал им что-то на ухо, угощал мятной водой, хлопал по плечу. После двенадцати приехали гости из города: представители прессы, управления, главка. Их появление отразилось положительно на работе бригады, которая была уже измучена, дело пошло несколько быстрее.

К концу восьмого часа работы Биркута начало пошатывать. Брус с ужасом смотрел на часы: еще пятнадцать минут, еще десять. Он переглянулся с секретарем. Тот успокаивающе подмигнул: рекорд и так обеспечен. Наконец техник объявил конец смены.

Последнюю сцену потом пришлось переснять, так как при словах техника «конец смены» Биркут, как стоял, грузно опустился на землю, судорожно сжимая в руке последний кирпич и не реагируя ни на какие поздравления. Брус украдкой дал ему глоток коньяку. Помогло. Биркут поднялся, но глаза его оставались полубессознательными.

Тем временем техник подсчитал итоги: 30 509 кирпичей! Собравшиеся аплодировали. Брус снимал толпу, расходуя весь остаток пленки. Усталый, но счастливый, он передал камеру ассистенту. Представители городских властей поздравляли героев дня. Рабочие со всей стройки хлопали победителям. Брус вытер платком лоб и оглянулся. Какой-то рабочий, стоявший за ним, перепугался.

— У меня покалечена рука,— объяснил он быстро и показал жестом, что не может хлопать со всеми. Брус пожал плечами. Кого это может касаться! Повернувшись, он успел заметить, что кто-то из-за его плеча лениво рассматривает рабочего с пораненной рукой. Это был тот худой, костлявый человек с осторожными движениями, который утром разговаривал с секретарем. Брусу все это показалось провинциальным и смешным. Он подошел к Биркуту.

— Полный порядок,— сказал он. В эту минуту он по-настоящему любил этого измученного парня.— Вы далеко пойдете, голову даю на отсечение.

Биркут смущенно улыбнулся — в первый раз за полтора часа.

— А этот кирпич,—произнес он,— я спрячу себе на память.

— Отлично, берегите,—весело сказал Брус и быстрыми шагами направился к операторскому фургону. Надо было как можно скорее попасть в Варшаву, проявить материал и начать проталкивать его на экраны. Теперь каждая секунда была дорога.

— Согласитесь, я был прав — он далеко пошел.

— Вы оба,— сказала Агнешка.

— Верно,— с готовностью согласился Брус,— но потом с ним произошла осечка. И тут уж не моя вина.

— А что именно произошло?— спросила она, стараясь придать своему голосу равнодушное звучание.

Брус пожал плечами:

— Признаться, не знаю, после этого у меня было много работы, и я потерял его из виду. Приходилось много ездить... Он посмотрел на часы и вздохнул:— Визит при-

дется отменить. Заболтался. Может, пообедаем вместе?

Агнешка смотрела куда-то вбок.

— Давайте в «Китае»?

— Лучше в другой раз,— вежливо произнесла Агнешка и встала,— теперь мне нужно приниматься за поиски.

— Один адрес я вам дам сразу,— сказал он.— Это очень близко. Я не в курсе, знает ли что-нибудь этот тип, видел его только издалека. Зато в любопытной ситуации.

Фамилия его была Михник, и у него действительно были осторожные и неторопливые движения, что совпадало с рассказом Бруса, но он не был уже костлявым и худым. Очевидно, располнел за последние годы. Он сидел за столом и внимательно присматривался к гостям.

— Забудьте, пожалуйста, о камере и всей этой технике,— мягко произнесла Агнешка.— Представьте себе, что мы беседуем где-нибудь в кафе.

— В кафе?— усмехнулся Михник.

— Или в парке.

— Еще лучше,— развеселился тот.

— Ну видите,— обрадовалась Агнешка,— может, закурите?

— Отвык.

— Что бы я отдал, лишь бы отвыкнуть,— вздохнул Фрыбес.

— Вы получили мое письмо?— спросила Агнешка.

— Конечно,— подтвердил Михник,— у нас ничего не теряется.

— Значит, вы знаете, какой период истории с Биркутом нас интересует?

— Пожалуй. Я думаю, начиная с ожога.

Звукооператор внимательно посмотрел на Агнешку, она незаметно кивнула, и тот осторожно включил магнитофон.

— С ожога?

— Да, потому что до этого все было в порядке. Строить-то он уже и не строил, было некогда. Правда, потом его перевели в инспекторы, в управление. Но я думаю, что это была работа не по нему.

— Что?— спросила Агнешка.

— Да эта инспекторская работа... Он все принимал дословно.

— Как это «дословно»?

— Ну, знаете... начал во все соваться.

Фрыбес с камерой бесшумно переместился на другую сторону стола. Михника это будто удержало, он быстро сказал:

— Некоторые его шаги были, конечно, очень ценными. Какие-нибудь там столовые, рабочая одежда, сапоги... но потом...

Это случилось во время последнего выезда Биркута на стройку. Время от времени его направляли в отдаленные районы, где он проводил показы комплексной кладки кирпичей. Каждый такой показ страшно изматывал его, и поэтому их нельзя было устраивать чаще. Если на месте все было хорошо подготовлено, он приезжал один, если хуже — забирал с собой помощников. На этот раз он взял только подручного по имени Витек, который любил, чтобы его звали Витторио (так его называли в Испании). Витек был одним из самых старых членов биркутовской бригады, принимал участие в установке рекорда, который снимал Брус, а позднее во многих показах, устраивавшихся профсоюзом. Это был высокий запальчивый человек с внешностью вихрастого ученика и манерами пожизненного партизана. О заработке он не думал ни в малейшей степени и в бригаду Биркута поступил лишь потому, что его привлекал ее штурмовой характер.

Итак, на показ в Малые Жабинки они поехали вдвоем. Управление оплатило им проезд спальным вагоном туда и обратно, а местная строительная организация прислала за ними на станцию машину.

День был ветреный, осенний, время от времени моросил противный дождь. Зрители, собравшиеся на показе, поеживались от холода, а комментатор из воеводского радио то и дело покашливал в микрофон. Несмотря на это, работа шла хорошо. По замыслу организаторов, это был показ-гигант, нечто в своем роде уникальное. Местные власти подобрали Биркуту отличную бригаду, состоявшую из десяти человек: под его руководством ей предстояло побить все отечественные и заграничные рекорды, уложив за смену семьдесят тысяч кирпичей (так, по крайней мере, информировал слушателей простуженный радиокомментатор). Это был маленький человечек, чрезвычайно проникшийся своей ролью и потому беспрестанно сновавший вдоль строительной площадки, подсовывая каменщикам свой микрофон и требуя у них ответа на самые бессмысленные вопросы. У Витека, например, он долго выяснял, почему тот работает в войлочных рукавицах. Витек увертывался от ответа, а потом, разозлившись, заорал, что у него ишиас,

который скручивает его в непогоду. Все покатились со смеху, а комментатор прикрыл рукой микрофон. Впрочем, чувствовалось, что собравшиеся на показе рабочие только и ждут таких подвохов.

Несмотря на это, бригада (работавшая вдесятером попеременно) старалась вовсю, и похоже было, что намеченный результат будет достигнут. Вдруг — на седьмом часу работы — произошло нечто непредвиденное: Биркут вздрогнул и выпустил из рук кирпич. Что-то зашипело на том месте, куда упал выроненный кирпич, поднялась струйка пара.

Биркут поднял руки — ладони были кусками окровавленного мяса, вся кожа с них осталась на раскаленном кирпиче. На секунду все замерли в неподвижности. Сразу после этого из толпы вынырнул Михник.

— Не двигаться,— крикнул он,— всем оставаться на своих местах!

Он взял Биркута под руку и проводил к машине. По дороге он оглядывался через плечо, все ли остались на своих местх.

— В амбулаторию!— крикнул он и посадил Биркута в шоферскую кабину. Когда машина отъезжала, он крикнул Биркуту в окошко:

— Я до него доберусь, вот увидите!

Возвращались они в том же спальном вагоне, который привез их сюда утром. Купе было трехместным. Биркут занял нижнюю полку. Он свалился на нее одетым, даже не снимая обуви. Обе руки были туго забинтованы и выглядели как две бесформенные культи. Биркут осторожно скрестил их на груди и лежал молча, переживая недавние события. Витек сидел за столиком у окна, засунув руки в карманы, и тоже не произносил ни слова. Некоторое время они ехали так, молча, как вдруг двери раздвинулись и в купе заглянул Михник. Он был сильно взволнован и не мог скрыть этого.

— Добрый вечер, товарищ Биркут,— быстро заговорил он,— не спите? Трудно спать после такого, понимаю.— Он поправил Биркуту подушку и стал заботливо снимать с него ботинки.— Болит?— спросил он.

— Конечно, болит,— буркнул Витек. — А вы как думаете?

Михник искоса посмотрел на него, но ничего не сказал. Биркут продолжал лежать неподвижно, потом он прошептал:

— Как же так... рабочий рабочему?

— Труд у нас уважают, — горько рассмеялся Витек.

— Глупая история,—пробормотал Биркут,— людям нужны дома, а нас не понимают. Старыми методами нужно строить сотни лет...

— Ничего, не огорчайтесь,— утешил его Михник.— Он от нас не уйдет. Ребята из воеводства уже работают, еще приедут из Варшавы. А вы, когда подавали товарищу кирпич, не чувствовали, что он горячий?

— Я работал в рукавицах.

— Вот-вот,— сказал Михник,— в рукавицах. И плотных, а?

— В обычных, войлочных.

— Ага, — буркнул Михник, — в обычных. — И посмотрел Витеку прямо в глаза.—И давно у вас этот ишиас?

— Какой ишиас,— засмеялся Витек. — Это я сказал, чтобы отцепились. На самом деле какая-то дрянь на руках высыпала. Экзема, говорят.

— Экзема,— повторил Михник.— А ну-ка покажите ручки.

Витек сощурил глаза.

— Живо, живо, показывайте, — приказал тот.

Биркут поднял голову.

— Вы что спятили?

Михник схватил Витека за кисти рук и быстрым движением вырвал из карманов его ладони. Они действительно были в безобразных пятнах.

— Есть?— зло спросил Витек.

Михник рассмеялся и дружески похлопал его по спине.

— Эх люди, люди,— сказал он,— шуток не понимаете...

Биркут встал:

— Слушай ты,— произнес он,— кто ты, собственно, такой? Ходишь за нами по пятам, спать не даешь. Ну-ка, давай отсюда.

— Извините, товарищи,— ответил Михник,— уже иду. Покойной ночи!

У дверей он оглянулся еще раз.

— Если что, только позовите...

И, поклонившись, вышел.

Недели три спустя Витек получил почтой повестку, требовавшую его явки в Комитет. С этой повесткой он отправился к Биркуту, но не нашел его ни на стройке, ни в дирекции. Только после долгих поисков он напал на след друга: Биркут с комиссией по благоустройству выехал на окраину, где в старых бараках жило еще много рабочих семей.

Один из бараков окончательно прогнил и грозил рухнуть. Биркут, в течение многих недель хлопотавший о переселении жильцов в новые дома, и на этот раз добился своего, хотя бы отчасти: многие семьи уже получили ордера, а остальным было обещано принятие срочных мер.

Биркут решил лично проследить за переездом первых новоселов: он хотел удостовериться в том, что ордера в последний момент не изменят своих адресов и обладателей. Стоя перед полуразрушенным бараком, он молча наблюдал за радостной суетой людей, навсегда покидавших старое жилище. После того как были согласованы сроки переезда следующей партии жильцов, провожаемый благодарностью рабочих Биркут смог наконец встретиться с Витеком.

Они остановились у дороги, разрытой колесами грузовиков и бульдозеров. Вокруг кипела работа, виднелись первые корпуса растущего комбината. В небе стояло высокое яркое солнце.

Витек без слов протянул другу повестку. Биркут взял ее неловко и развернул с трудом: его руки все еще были туго перевязаны бинтами. Он читал молча, потом о чем-то размышлял, не глядя на бумажку и на Витека, и наконец сказал:

— Поедем вместе!

— Глупости,— поморщился Витек, — поеду и вернусь один.

— Нет,— твердо сказал Биркут.— Один ты там наломаешь дров. Едем вместе.

Они спорили еще долго, пока Витек в конце концов не уступил. Попутная машина довезла их до Старого Мяста, а отсюда трамваем они прибыли по указанному адресу.

Ни одному из них до этого времени не доводилось переступать порог огромного здания, отстоявшего от Нового Мяста всего на четверть часа ходьбы, хотя оба хорошо знали его представительный фасад. После выполнения неизбежных формальностей они оказались наконец в просторной комнате, где стоял большой стол со множеством телефонов. За столом сидела некрасивая женщина, которая была занята отчеркиванием галочек в каком-то длинном списке. На столике у дверей лежали побуревшие от пыли номера журнала «Пшиязнь». Вдоль стены было расставлено несколько дубовых стульев.

Они заняли места на этих стульях и молча, терпеливо ожидали вызова. Потом Биркуту наскучило сидеть неподвижно, он встал и начал прохаживаться по комнате. Секретарша не обращала на них внимания. Она продолжала расставлять свои галочки и время от времени отвечала на телефонные звонки. После одного из этих звонков она кивнула Витеку и указала ему на дверь недалеко от ее стола.

Витек минуту колебался, будто хотел сказать что-то другу на прощание, но Биркут в этот момент стоял у окна в противоположном углу комнаты и смотрел на улицу. Когда он обернулся, дверь за Витеком уже закрылась.

Потом прошло много времени, час или два, а из кабинета никто не выходил. Биркут продолжал слоняться от стола к окну, все более изнывая от скуки, потом не выдержал и обратился к секретарше:

— Может быть, вы спросите, могу ли я тоже пройти туда?

Секретарша подняла на него глаза:

— Туда? Пожалуйста. Я даже удивлялась, что это вы все ждете. Товарищ полковник сейчас один и охотно вас примет.

— Как это один?— спросил Биркут.

— Так, один,— ответила она и любезно открыла ему дверь.

За дверью оказался обширный кабинет с устланным коврами полом и аккуратными портьерами на окнах. За длинным столом сидел полный человек в мундире и читал газету. Увидев Биркута, он встал и любезно направился ему навстречу.

— Кого я вижу в наших стенах? Пожалуйста, товарищ Биркут, располагайтесь. Может, кофейку?

При воспоминании о кофе Биркут невольно содрогнулся, но быстро спросил:

— Простите... но где тот товарищ, который сюда заходил?

— Какой товарищ?— удивился полковник.— А, тот каменщик... уже вышел.

— Как вышел?

— Как все выходят, — любезно улыбнулся полковник и вопросительно посмотрел на секретаршу.— Вы видели того человека, который пришел с товарищем Биркутом и потом вышел от меня?

— Мне очень неприятно,— сказала секретарша,— но я была занята делом и не обратила на это внимания. Я даже удивлялась, что этот товарищ все ходит и ходит, будто ждет чего-то, но спросить я постеснялась.

— Ну, видите, — рассмеялся полковник и похлопал Биркута по плечу,— это бывает. Я

иногда тоже так закручусь, что забываю, как меня зовут. Впрочем, не беда. Закурите?

И он поднес Биркуту портсигар.

Биркут — совершенно сбитый с толку всем этим — только пробормотал что-то невнятное и невольно протянул к портсигару забинтованную ладонь, но потом беспомощно развел руками.

— А что, вы все еще в бинтах?— огорчился полковник.— Еще больно?

— Гноится,— прошептал Биркут.— Но...

— Столько времени? — прервал его полковник.

— Грязь попала... Была срочная работа, план срывался, пришлось немного помочь, а теперь гноится...

Полковник осторожно вложил ему в рот папиросу и поднес огня.

— Странно,— сказал он, хмуря брови,— бинтуют, лечат и вот на тебе — гноится...

На последних словах он понизил голос, как чуткий исповедник.

Биркут быстро заморгал глазами и вдруг крикнул:

— Где Витек? Каменщик Винценты Витек, который пришел со мной сюда? Что вы с ним сделали?

Полковник заботливо взглянул на него:

— Товарищ Биркут, давно не отдыхали, а? Надо поехать в горы, подышать немножко, отдохнуть. Если вам это будет трудно устроить, охотно помогу. Что-нибудь из курортов — Закопане, Крыница, Карпач?

Биркут выплюнул изо рта папиросу.

— Вы об этом пожалеете,— сказал он,— я этого так не оставлю. Нужно будет — в Варшаву поеду! До самого дойду!.. Вы еще обо мне вспомните!

И, хлопнув дверью, вышел из кабинета.

Наступила осень, начались затяжные слякотные дожди, а Биркут продолжал безуспешно добиваться освобождения Витека. Он обошел уже всех городских и воеводских начальников, наконец взяв за свой счет несколько дней отпуска, решил ехать в столицу. На вокзал его провожала жена. На перроне было холодно, дул пронизывающий ветер, начинался противный косой дождь. Биркут поцеловал жену и сказал:

— А теперь иди!

— Нет.— Она покачала головой.— Я подожду отхода поезда.

— Не надо, не имеет смысла. Опоздаешь на тренировку.

Она снова покачала головой:

— Ну и опоздаю... Не люблю, когда ты уезжаешь.

— Я тоже не люблю.

— Но зато хорошо, когда возвращаешься.

Это прозвучало грустно. Он погладил ее по голове, как ребенка. Она и была, как ребенок — чуть побольше и постарше, но ребенок. Она могла бы еще носить школьный передник, белый воротничок, чулки в полоску, никто бы этому не удивился. Могла бы еще носить косички с бантиками. Она совсем не выглядела женой, не выглядела даже женщиной. Ему стало жаль, что несколько дней он не увидит ее. Биркут наклонился и вторично нежно поцеловал жену. Она задержала его в своих объятиях.

— А может, не поедешь?

— Надо,— шепнул он,— ну, понимаешь, надо.

— А что если написать письмо? Все можно было бы хорошо обдумать, изложить и послать, а?

— Нет,— произнес он,— с письмами всякое бывает: одни доходят, другие — нет.

Она утвердительно кивнула головой.

— Там в портфеле, в свертке, пирог со сливами,— сказала она.— Чего-то не вышел, получился очень тонкий. А может, понравится? Обязательно понравится. Ну а теперь иди!

Она еще помедлила минуту, потом быстро побежала к выходу. Биркут проводил ее глазами, а затем направился к своему вагону. В коридоре его остановил какой-то человек в мокром плаще. Это был Михник.

— Извините, товарищ,— сказал он,— это я. Вы не можете уделить мне минутку времени...

— Нет,— отрезал Биркут и вошел в купе.

Тот последовал за ним.

— Я к вам частным порядком,— сказал он,— из чистой симпатии.

Биркут не отзывался, он поправил зубами сбившийся бинт и отвернулся к окну.

— Говорить не хотите,— вздохнул Михник,— а я к вам всегда относился с такой симпатией... Когда была эта первая съемка для кино, так всю ночь от волнения не спал.

Биркут мельком взглянул на него и опять уставился в окно.

Михник продолжал в той же скорбной тональности.

— Сыну моему всегда вас в пример ставлю. Он у меня славный, мы с женой ему три

имени дали: первое — Юзеф — Иосиф, понимаете, второе — Вячеслав, а третье — Бартоломей.

— Бартоломей?— удивился Биркут.

— Нет-нет, это в честь деда,— объяснил Михник.

— Слушай, знаешь что, — сказал Биркут.— если ты меня любишь, так отцепись. Я раз тебя уже просил. Идет?

— Жаль мне вас,— грустно ответил Михник.— Враг не дремлет. Чем больше наши успехи, тем сильнее его борьба. Вы этого не понимаете и можете наделать много глупостей.—Он еще раз вздохнул.—Опасных глупостей, товарищ Биркут.— Потом он помолчал, сочувственно глядя на собеседника, и тихо произнес:— Я вам вот что посоветую... По-дружески. — Он огляделся по сторонам и закончил шепотом:— Грязное это дело, ох, грязное... И лучше в него не ввязываться.

— Вранье это все,— сказал Биркут.— Я Витека знаю, это честный человек.

Михник грустно покачал головой.

— Честный. А вы знаете, что его зовут Витторио?

— Ну так что из этого?— вышел из себя Биркут.— Сражался в Испании, там его так и назвали.

— То-то и оно, что в Испании.

— Что, и это плохо?

— Почему плохо? Хорошо,—буркнул Михник,— но потом? Когда там все закончилось, где он был?

— Во Франции,— ответил Биркут,— в лагере.

— Вот-вот,— произнес Михник с горьким триумфом.— Вы еще молодой человек и не знаете, какая там шла вербовка. Все разведки вынюхивали себе людей. Все! Завербовали такого, потом тихо, ша, десять лет ничего, чтобы прижился. И вдруг команда морзянкой: подай кирпич!

— Какой кирпич?— не понял Биркут. Тот улыбнулся.

— Такой!— и осторожно коснулся его забинтованных рук.— Вот такой, дорогой товарищ Биркут!

Биркут смотрел на него широко открытыми глазами.

За окном послышались свистки. Проводники начали закрывать двери вагонов. Михник встал.

— Ну а теперь выходим. У меня на вокзале оставлен велосипед, возьму вас на раму и отвезу до самого дома.

Пока,— ответил Биркут.— Когда вернусь, все вы запоете иначе.

Он вернулся через неделю осунувшийся, с посеревшим от усталости лицом. В новом клубе как раз проходило профсоюзное собрание. Биркут направился туда прямо с вокзала, даже не побрившись и не переменив рубашки.

Зал был украшен красными полотнищами и бумажными гирляндами. За столом на сцене разместился многолюдный президиум, центральное место занимал секретарь Йодла. Перед ним, как и перед другими членами президиума, стояли стаканы с недопитым лимонадом.

На трибуне один из менее заметных передовиков заканчивал какую-то речь.

Биркут на ходу снял плащ, пробрался на сцену и шепнул что-то на ухо секретарю. Тот с беспокойством посмотрел на него и сказал вполголоса:

— Роднуша, ты не записан ни в распорядок дня, ни в прения. И вообще не затягивай вечера: потом будет кино. Говорят, очень смешное.

— Но мне надо выступить,— настаивал Биркут.— Дайте мне слово, секретарь, я очень прошу...

Йодла забеспокоился еще больше.

— Слушай, Матеуш, ты что — ребенок? Текст не согласован, никто его не читал, как же ты хочешь выступать?

Тем временем выступавший как раз кончил и начал собирать свои листочки. Раздались аплодисменты. Биркут посмотрел в зал, потом, внезапно приняв решение, побежал к трибуне.

— Товарищ Биркут! — кричал ему вслед Йодла.— Товарищ Биркут, я вам слова не давал! Прошу сойти с трибуны!

— Люди!— крикнул Биркут.— Выслушайте меня! Речь идет о нашем товарище, Витеке. Вы все его знаете, знаете, что это за человек! Он попал в беду! Его оклеветали! Я был везде: и здесь и в Варшаве,— все перепробовал! Теперь, если вы не сделаете что-нибудь, не поможете, то...

— Выключи микрофон!— шепнул Йодла дежурному технику и во весь голос крикнул:

— В заключение сегодняшнего собрания споем марш строителей!

И как можно громче запел актуальный строительный гимн. Члены президиума, подстегиваемые его жестами, подхватили мело-

дию неровно, но быстро. Собравшиеся в зале стали неуверенно подниматься со своих мест, потом некоторые подхватили песню, многозначительно поглядывая по сторонам, пока наконец весь зал не наполнился бодрыми звуками марша.

Биркут еще некоторое время продолжал кричать с трибуны то, чего уже никто не мог слышать, потом голос его пресекся и он молча спустился с трибуны. Когда он шел к выходу, все тревожно избегали его взгляда и пели тем громче, чем дальше удалялся он от стола, покрытого красным сукном. Только несколько рабочих в задних рядах стояли молча, низко опустив головы.

Несколько дней спустя Михник взял свой велосипед и, не говоря о том никому, даже жене, поехал к Биркуту. Он знал уже обо всем, что произошло и поэтому не удивился, увидев на центральной площади группу рабочих, занятых погрузкой на машину огромного портрета Матеуша. Портрет был перепачкан грязью, в некоторых местах материя была разорвана. Рядом стоял оператор с камерой и снимал этот невеселый сюжет.

Биркуты суетились вокруг ручной тележки, стоявшей под дождем у их дома. Она была забита до краев: из-под чемоданов и узлов торчали ножки столов, табуретов и стульев. Хозяева еще пробовали запихнуть туда деревенский сундук, привезенный когда-то Биркутом из родного села.

Михник, быстро поставив велосипед под балконом, поспешил им на помощь. Биркут окинул его хмурым взглядом, но ничего не сказал. Они завершили всю работу без единого слова, а потом жена Биркута, тоже молча, пошла сдавать управдому ключи. Только теперь Михник с грустью спросил:

— Нужно вам это было, дорогой товарищ? А ведь я предупреждал! От всего сердца!

Казалось, что он вот-вот заплачет. Биркут и теперь не отзывался, будто не слышал. Михник крепко схватил его за руку.

— Слушайте, ведь все еще можно переиграть! Спасти дело! Еще не все потеряно! Такой активный общественник, такой передовик!.. Плюньте на это дело! Оставьте его сведущим людям, в последний раз прошу...

Биркут молча смотрел на него.

— Я делаю все, что могу! — доверительно зашептал Михник.— В рапортах или устно... А раз, когда на вас поступил донос, так просто его уничтожил. Но нельзя же так все время?..— Он оглянулся и сказал Биркуту на ухо: — Ведь уже ходят вокруг вас, вынюхивают!

— Пусть ходят,— сказал Биркут,— от меня не несет. Я чист.

— Э, это только так говорится,— вздохнул Михник,— а два года назад, кто в начальство рыбкой кидал?

Наступило короткое молчание, потом вернулась жена Биркута и без слов взялась за дышло телеги. Биркут буркнул: «Рыбкой», как-то странно улыбнулся и стал у дышла с другой стороны. Оба согнулись, напряглись, и телега медленно покатила.

Михник вздрогнул, сделал им вслед пару шагов, будто хотел помочь, но потом остановился и только грустно смотрел, как телега ползет по мокрой улице между рядами новеньких жилых блоков, которые строил не кто иной, как этот самый Биркут, запряженный теперь в дышло телеги.

Месяц спустя Биркут заложил в пивной свои именные золотые часы — подарок министра, напоил убогий цыганский оркестр, посадил на извозчика и приказал прокатить его с музыкой по всему городу. Цыгане играли, люди со смехом оглядывались на них, а Биркут бережно держал на коленях картонную коробку от обуви и барабанил по ней белыми культями рук.

Внезапно он велел остановиться.

— Играйте дальше! — крикнул он, выскакивая из экипажа на улицу.— Давайте, ребята!

— А что играть-то?— спросил старший из цыган, беспокойно оглядываясь по сторонам: ему на редкость не понравился представительный фасад молчаливого здания на другой стороне улицы.

— Вальс строителей! — сказал Биркут и с коробкой под мышкой направился в здание.

По мере того как он удалялся от извозчика, музыка становилась все неуверенней и слабей, пока не смолкла совсем.

Биркут раскрыл картонку и вынул из нее старый кирпич, перевязанный цветной лентой.

— Эй, малышка!— крикнул в испуге извозчик и погнал лошадей.

Биркут замахнулся кирпичом.

— Вот вам, — крикнул он,— для ровного счета!

И швырнул его.

Раздался звон выбитого стекла. Со сторо-

ны ворот к нему уже бежали несколько охранников.

— Почему он это сделал?— спросила Агнешка.— Я его не знаю, но ведь это, пожалуй, было не в его стиле. Правда?

— Конечно!— подтвердил Михник.— Это был кристальный человек. Только слабо разбирался в некоторых вещах, но вообще-то...

Он огорченно махнул рукой и обратился к Фрыбесу:

— Я все же попрошу папироску. Немного понервничал...

— Поздно,— сказал Фрыбес и показал ему пустую пачку.

— Ну вот,— вздохнул Михник.— Опять упустил возможность. Эх, знаете, со мной так всегда. Выкурю хоть окурок.

И, оглянувшись на дверь, пододвинул к себе пепельницу с грудой окурков.

— Вы не сказали, почему он это сделал,— повторила Агнешка.

— Вообще-то, его, наверное, подстрекали,— сказал Михник.— Ну а конкретно, против него возбудили дело... О краже строительных материалов. Против него!

Наступило молчание. Звукооператор выключил запись. Белые круги кассет замерли. Фрыбес посмотрел на Агнешку, потом отодвинул камеру от стола подальше, что-то шепнул ассистенту, показал ему, куда направлять освещение, и указал рукой детали, которые должны попасть в кадр: от блюдца, служившего им теперь пепельницей, и до изголовья больничной койки, застланной полосатым одеялом.

— У меня все?— спросил звукооператор.

— Минутку,— сказала Агнешка. Она внимательно посмотрела на Михника и спросила: — А он имел врагов?

Фрыбес быстро поднял камеру и отскочил. Он опять имел в кадре Агнешку вместе с Михником.

— Секундочку. Может быть, вы повторите вопрос?

И кивнул звукооператору. Тот снова включил магнитофон. Михник уже привык к этим манипуляциям и не обращал на них никакого внимания.

— Были ли у него враги?— вторично спросила Агнешка.

— Классовые?— дополнил ее Михник и поджал губы.— Ну, слава богу!.. Весь Уолл-стрит...

— Нет, не классовые, обычные.

Михник отрицательно покачал головой.

— Я уже говорил вам. Это был кристальный человек.

— Может, он повздорил с какой-нибудь кликой?

— Нет,— с гордостью ответил Михник.— Чего-чего, а клик у нас не было.

Снова наступило молчание, на этот раз непродолжительное. Потом Агнешка нахмурила брови:

— Чего-то я тут все же не понимаю...— сказала она и оборвала фразу.

Михник вздохнул:

— Эх, молодежь, делайте вы лучше фильмы о джазе... Что касается меня, то я уже все сказал. Все остальное вы наверняка найдете в вашем архиве. Дело называлось «Трамплин». Один из ваших у нас снимал, я помню. «Трамплин», может, запишете?

И он с достоинством поклонился.

— Конец?— спросил Фрыбес.

Агнешка кивнула. Ассистент Фрыбеса принялся собирать оборудование. Звукооператор закрыл магнитофон и сказал:

— Если так дело пойдет дальше, то ближайшие пять лет мы потеряем на сбор материалов.

— Выключи-ка свой громкоговоритель, сынок,— буркнул Фрыбес.— Не видишь, что это начинает быть интересным?

Очевидно, я близорук,— отпарировал звукооператор.— Я вижу только сто километров записанной ленты.

Агнешка не отзывалась. Она продолжала сидеть, нахмурив брови и осматривая свои ногти.

За стеклянной стеной раздались быстрые шаги. Михник загасил окурок и разогнал дым вокруг себя. Белая дверь открылась, и в палату вошел румяный санитар.

— А это что?— воскликнул он, втянув носом воздух.— Ну как же так можно? Курить? Здесь? Может, вы тоже курили, а?

— Что вы! — воскликнул Михник.— Что вы, дорогой! Я курить?

— Температуру, и на веранду,— произнес тот сурово и махнул в воздухе градусником.— Все уже давно спят, и только с вами, как всегда, беспокойство! — И он подал Михнику термометр.

— Это мы виноваты, — сказала Агнешка, — но мы уже уходим.

Она медленно поднялась и сделала шаг в сторону дверей. Потом еще раз оглянулась на Михника.

— Скажите... Только искренне: вы все еще думаете, что виноват был этот Витек?

— Конечно! — закипятился Михник.— Вся эта его реабилитация — большая ошибка. И я им еще покажу, что это так.

— Покажите им лучше свой последний рентген, — пробормотал санитар, — может, больше испугаются.

— До свидания,— прошептала Агнешка и вышла на огромную веранду, где длинными рядами вытянулись одинаковые койки. На каждой из них неподвижно, как испорченная игрушка, лежал под одеялом человек.

Оказалось, что Михник был прав: судебный процесс по делу под шифром «Трамплин» работники кинохроники действительно засняли. Но и монтажница киностудии также была права: один из двух материалов, относившихся к этому делу, вообще не касался Биркута, а второй пришлось разыскивать за пределами студии. Он был задержан двенадцать лет назад, а позднее все на студии о нем забыли. Теперь эта лента вернулась в запыленной, помятой коробке, на которой еще стояли давнишние печати и визы.

Отыскать этот материал оказалось нелегко. В течение минувших лет в министерстве сменилось много работников: ныне там работали либо совсем новые люди, либо те, кто вернулся к исполнению своих обязанностей после долгого и довольно грустного перерыва. Ни один из них не знал деталей судебного процесса о «Трамплине». Человек, согласившийся помочь Агнешке в ее поисках, относился как раз ко второй категории; о нем говорили как о сотруднике «с прерванным стажем». Когда-то он был одним из руководителей келецких партизан, и имя его, ставшее одновременно военным псевдонимом, повторялось во всех приказах гестапо по Келецкому воеводству; десять лет спустя имя это сделали пугалом, фабрикуя дела об уклонах, течениях, загибах и проч. Этот человек после войны был одним из организаторов службы госбезопасности в центральной Польше, о нем говорили как о талантливом контрразведчике и предсказывали ему большое будущее. Потом его внезапно арестовали, и несколько лет он провел в камере-одиночке, ожидая исполнения вынесенного ему приговора. Фрыбес утверждал, что одним из его главных, хотя никогда не называемых грехов был отказ пользоваться «физическим принуждением». Обвинение ему было состряпано, конечно, по другому поводу, и на основании его он был осужден. Он не знал лично Михника и тем более Биркута, зато хорошо знал полковника, готовившего судебный процесс по «Трамплину», и имел на его счет твердое мнение.

— Если бы вы захотели,— сказал он Агнешке,— снять когда-нибудь фильм на тему «Патриотизм и рабочее движение», я мог бы сообщить вам много интересных примеров. Но не думаю, чтобы хоть один из них касался нашего полковника.

— Как вы думаете?— спросила Агнешка, внимательно глядя на этого человека, сидевшего перед ней неподвижно и не улыбаясь, будто речь зашла о вещах, не подходящих для беседы.— Не могла бы я побеседовать с ним? Он многое знает, это было бы, пожалуй, полезно для нашего фильма...

— Не думаю,— ответил он.— Во-первых, вы не услышали бы от него много правды. А во-вторых, затруднительно было бы и устроить ваше свидание. Он находится ныне там, где визиты — вещь нечастая. Я думаю, что ваш фильм вполне обойдется без тюремных съемок.

Но вопрос о получении задержанного материала о «Трамплине» он решил быстро и без излишних формальностей.

На этот раз на просмотр пришел и Фрыбес. Агнешка заняла место за пультом контрольного стола. Монтажница заглянула в свою неразлучную тетрадь и соединилась с кабиной механика.

— Можно начинать.

К Агнешке она не обратилась ни разу, она была оскорблена самым фактом существования какого-то хроникального материала, о котором ей ничего не было известно.

Сначала пустили выпуск хроники, отснятый добрых пятнадцать лет назад. Агнешка смотрела эту ленту с таким чувством, как обычно воспринимают в наши дни показ «Выхода рабочих из ворот Лионской мануфактуры»*. В выпуске было два сюжета, посвященных строительству: один рассказывал о начале сооружения Муранова, другой — о первых восстановительных работах на улице Кручей. Агнешка напрасно вглядывалась в калейдоскоп заборов, рвов и котлованов, желая отыскать то место, где позднее будут построены «Гранд-отель» и хорошо известное ей кафе. Она внимательно всматривалась в

* Одна из первых кинолент, демонстрировавшихся в синемаскопе братьев Люмьер.

экран и позднее все же распознала в глубине кадра громоздкий силуэт строящегося центрального универмага. Но вслух она ничего не сказала, боясь, что монтажница и Фрыбес сочтут это кокетством, и продолжала молча рассматривать лица людей, и уже сошедших теперь с политической сцены и еще только поднимающихся на нее.

Наконец загремело мрачное музыкальное вступление и на экране появилась надпись: «Враги народа перед судом». Враги народа были усажены в ряд на одной скамье, их было четверо. В первом Агнешка узнала известного ныне композитора, а в последнем — каменщика Витека.

Военный прокурор обвинял их в различных преступлениях, от сотрудничества с иностранной разведкой до попыток свержения народной власти. Последний пункт включал в себя и покушения на передовиков производства. Однако создавалось впечатление, что прокурора интересуют не столько сами преступления, сколько вопрос, знал ли о них арестованный недавно член правительства. К нему прокурор возвращался почти беспрерывно и каждый раз многозначительно указывал на скамью подсудимых, после чего все обвиняемые, за исключением композитора, кивали согласно головами; композитор не кивал, но тоже казался убежденным в вине члена правительства.

На этом закончился первый день процесса. Судебное разбирательство должно было возобновиться через день, и зрителей заверили, что они увидят продолжение процесса в следующем выпуске хроники.

Однако зрители его не увидели. Очередной материал был задержан на месте, в зале суда, и вернулся на студию только много лет спустя. Он не прошел стадию монтажной обработки и сокращений и поэтому был довольно однообразным: бесконечный ряд свидетелей подтверждал по очереди все пункты обвинения, а трое врагов народа кивали головами все более покорно. Даже композитор начал неуверенно поддакивать обвинениям в свой адрес.

Наконец в зал пригласили Биркута. Он казался внутренне и внешне возмужавшим, даже в глазах его таилось теперь больше сосредоточенности и мысли, чем во времена, когда он выступал в фильме режиссера Бруса.

Он неторопливо шел по залу, внимательно всматриваясь в лица присутствовавших. Когда он увидел Витека, то замедлил шаги и слегка пошевелил руками в толстых черных перчатках, будто хотел поздороваться со своим старым подручным. Тот, однако, быстро опустил взгляд.

Председательствовавший сурово посмотрел на Биркута и произнес:

— Свидетель даст показания без принесения присяги ввиду того, что он подозревается в деятельности, находящейся в связи с деятельностью обвиняемого Витека. Однако это не освобождает свидетеля от обязанности говорить правду.

— Хорошо,— тихо сказал Биркут.

Председатель вторично взглянул на него и сказал:

— Свидетель обвиняется в том, что он организовал террористическую группу под названием «Цыганская капелла» и осуществил во главе ее нападение на органы охраны общественного порядка. Свидетелю известны эти обвинения?

Биркут осторожно перевел взгляд на Витека и сказал:

— Известны.

— Узнает ли свидетель среди присутствующих здесь в судебном зале обвиняемого Витека?

— Конечно.

Председатель поправил галстук и произнес громче:

— Обвиняемый Витек признался на расследовании, что совершил покушение на здоровье свидетеля. Свидетель знал что-нибудь о готовящемся покушении?

Биркут снова взглянул на Витека:

— Признался?

— Да,— повторил председатель.— Я спрашиваю, знали вы что-нибудь об этих планах?

Биркут минуту молча рассматривал свои черные перчатки, а потом вдруг поднял глаза и сказал:

— Конечно, я все знал.

Судья поднял брови и довольно многозначительно произнес:

— Может быть, свидетель не понял вопроса?

— Почему не понял?— удивился Биркут.— Вы спрашивали ясно, а теперь я ясно заявляю, что все знал с самого начала.

Витек заерзал на своем месте. Председатель нервно поднял толстенную тетрадь и, показывая ее Биркуту, быстро заговорил:

— Свидетель, очевидно, ошибается. Свидетель признал, что полностью доверял обвиняемому и что обвиняемый злоупотребил этим доверием.

— Вовсе нет!— решительно произнес Биркут.— Он готовил покушение на меня, я— на него. Мы во всем спелись.

Витек стремительно поднял голову и в первый раз взглянул на Биркута. Председатель растерянно бормотал:

— Как это? Он на вас, вы на него? Ведь это идиотизм! Обвиняемый не мог знать факты о вашей террористической деятельности! Обвиняемый считал вас преданным активистом!

— Ничего подобного!— оживился Биркут. — Разве вы не знаете? Наши организации действовали в контакте. Нам надо было убрать какого-нибудь передовика и им тоже. Ну, мы и посоветовались: зачем далеко искать? Он передовик и я передовик, устроим все между собой...

У Витека заблестели глаза. Председатель потряс папкой:

— Но здесь, вы прочтите, свидетель. Здесь вы говорили...

— Э, что там! С позволения высокого суда,— с уважением произнес Биркут,— каждый враг лжив. А про меня, так что и говорить! Знает ли высокий суд, что я уже раз покушался на власть? И каким образом? Салакой!

— Чем?— переспросил запутавшийся председатель.

— Салакой,— быстро повторил Биркут.— Салака — это рыбка такая. Небольшая. Вот такая.

— Да вы что?— отчаянно заорал председатель.— На предварительном следствии вы давали другие показания. Что, мне прочитать вам ваши слова?

— Зачем читать?— сказал Биркут.— Разве высокому суду не ясно, почему я давал ложные показания?

В эту минуту Витек сорвался с места и крикнул:

— Матеуш, молодчага, дай пять!—И, обернувшись в сторону судейского стола, закричал.— Все свои показания отменяю! Катитесь вы все...

Тут какой-то мужчина в мундире подбежал к камере, в объективе мелькнула его растопыренная рука, и лента оборвалась.

Зажегся свет. Агнешка сидела молча и быстро моргала веками, было похоже, будто она немного испугалась. Фрыбес повернулся к ней и сказал:

— Детка, ставлю малый коньяк или большой пломбир, по твоему выбору. Он посмотрел на монтажницу:— Ты, кажется, хотела что-то сказать?

— Еще нет,— ответила она,— люблю высказываться в конце.

В тот же самый день они выехали из Варшавы. На этот раз студия выделила для них удобный микроавтобус «Нейсе». Через пять часов пути они были в Старом Городе, там переночевали и утром выехали в Новый Город. Агнешка была здесь впервые, но рассматривала все с тем же неподвижным выражением лица, с каким она изучала музейные склады и мебель в квартире Бруса. Фрыбес, снимавший здесь не один репортаж, украдкой наблюдал за ней: ему хотелось знать, какое впечатление произведет на нее этот город, еще пятнадцать лет назад не существовавший на карте.

Но он этого не узнал: Агнешка была из поколения, сделавшего сдержанность одной из своих моральных норм. Этот город, полный красок, света и цветов, она приняла, как нечто очевидное, и даже не отметила, что он очень велик. Фрыбес почувствовал нечто вроде обиды и повернулся к ней спиной. Агнешка не обратила на это внимания. Она продолжала сидеть неподвижно и думала про себя: очень большой город. Глаза ее были спокойны и внимательны, она вспоминала: здесь было то самое поле. Наконец они подъехали к воротам комбината.

Витек уже ожидал их у проходной. Он действительно оказался высоким, порывистым человеком, в манерах его было что-то партизанское — это совпадало с рассказом Михника. Но он уже не напоминал вихрастого парня — за эти годы он постарел и даже немного полысел.

— Не выходите, —крикнул он и сам быстро вскочил в автобус,— поедем в кафе.— Он кивнул шоферу:— Вы развернитесь, я покажу, где.

— Извините,— сказала Агнешка,— мы только что позавтракали.

— Ничего,— прервал ее Витек.— Кофе со сливками всегда поместится. К площади и направо,— сказал он шоферу, а потом громко всем:—Вы мои гости. Все заказано.

Агнешка положила руку на плечо шоферу, будто хотела сказать: «Подождите».

— Знаете что,— сказала она Витеку,— мы с радостью, но только позже, хорошо?

— Сейчас славные облака, —добавил Фрыбес.

— Облака будут весь день,— заявил Витек,— я гарантирую.

И засмеялся, будто эта гарантия облачности была очень остроумна.

— Кофе со сливками,— произнес звукооператор и потом взглянул на Агнешку.— Вас это не соблазняет? Тем временем можно было бы все подготовить. А то опять с ходу...

— С ходу, с ходу,— повторил Фрыбес.— Некиношная у тебя душа, мой друг.

— Мне только интересно, кто оплатит ленту?— проворчал звуковик.— Во всяком случае, не я.

— Кофе отпадает, да?— спросил Витек.— Ну ладно. Поворачивай направо, дорогуша,— сказал он шоферу.— Едем на комбинат.— Шофер, уже несколько разозленный противоречивостью распоряжений, смотрел на него, сощурив глаза.

— Давайте,— сказала Агнешка.

— Пропуск,— буркнул шофер.

Витек похлопал его по плечу:

— Со мной не нужно никакого пропуска.— Он перевалился шоферу через плечо и сам затрубил в клаксон машины. Ворота проходной открыли.

— Эй, вы,— заворчал шофер.

— Давай, давай,— командовал Витек.— Жми к коксовому цеху,— и, повернувшись к Агнешке, добавил:— Там очень фотогенично: жар раскаленных печей, огненные языки пламени. Здорово придумано! Я знаю, что вам нужно, сам когда-то играл.

Однако, несмотря на то что сам он когда-то играл, предложение его оказалось нереальным: в коксовом цехе клубы дыма ограничивали видимость, а шум кранов позволял изъясняться друг с другом только при помощи крика. Наконец нашли подходящее место. Отсюда была видна панорама всего комбината, и шум здесь был не слишком громок.

— Начать с участия в испанской войне?— спросил Витек.— Но как, совсем без детства? Человек формируется где-то между третьим и пятым годами жизни, не так ли? Ну так вот, я родился в семье бедного сапожника...

Агнешка бросила на Фрыбеса отчаянный взгляд.

— Пан Винценты,— сказал Фрыбес,— мы охотно записали бы всю вашу биографию, но, к сожалению, наши возможности очень ограниченны. Не могли бы вы начать сразу со встречи с Биркутом?

— Я хотел дойти до этого,— ответил Витек,— но если вам угодно. Биркут... Так вот. Матеуш Биркут родился в бедной деревушке краковского воеводства...

— А может, еще позднее?— любезно спросил Фрыбес.— Со времени выхода из тюрьмы. Вы, кажется, вернулись первым?

— Первым,— подтвердил Витек,— кажется, в июне. Я вернулся и, засучив рукава, взялся...— Тут он посмотрел на Фрыбеса и смолк.— Я хотел только сказать, что вернулся прямо сюда. А Биркута выпустили только в конце октября. И он тоже приехал прямо сюда.

Витек не помнил точной даты возвращения Биркута, но предполагал, что она совпадала с моментом наибольшего волнения в стране. Новый Город, как, впрочем, и многие другие города, митинговал в тот день чуть ли не с самого утра. Под вечер выбрали делегацию, которая должна была встретить Биркута на вокзале. Во главе ее стал, конечно, Витек— ближайший друг освобожденного каменщика. Из дирекции комбината забрали грузовик, из бара «Гигант» — оркестр, а из цветочной лавки — красные розы, бесплатно пожертвованные растроганным персоналом, после чего отправились на вокзал.

Биркут довольно сильно переменился после последней встречи с Витеком в зале суда. Он немного сгорбился и слегка поседел, лицо его приобрело болезненный водянистый цвет. Одет он был в тот же костюм с подбитыми ватой плечами и слишком широкими брюками, в котором его когда-то забрали, и только перчатки у него были новые, из плотной желтой замши. Он не снял их даже теперь, когда уже вышел из вагона и оказался в объятиях друга.

Они обнимались довольно долго, то прижимая друг друга к груди, то отодвигаясь на расстояние руки и заглядывая один другому в глаза, тепло, по-мужски, а оркестр из бара «Гигант» без конца играл «Сто лет» *. Потом Витек заметил, что Биркут поверх его плеча высматривает что-то на перроне.

— Ну, старик, давай обнимемся!— в сотый раз воскликнул Витек, но тот осторожно уклонился от новых объятий.

— Никого больше нет?— робко спросил он.

— Есть, есть!— крикнул Витек и великодушно передал его в руки делегатов. Там были одни старые знакомые Биркута: старый

* Польская национальная песня-здравица.

председатель месткома, тот, который не хотел соглашаться на «номер» Бруса; молодой каменщик, который тогда работал в бригаде подручным, а теперь стал техником на комбинате, и, наконец, многие другие рабочие, бывшие соседями Биркута, работавшие с ним и помогавшие ему в период, непосредственно предшествовавший аресту. Было и несколько неизвестных ему лиц: в одном из них Биркут узнал человека, который шесть лет назад во время собрания в клубе стоял с опущенной головой и не присоединился к пению остальных. Биркут здоровался с ними сердечно, но, казалось, рассеянность его возрастала. Наконец он дошел до последнего и неуверенно осмотрелся по сторонам. Но весь остальной перрон был уже пуст, только где-то в глубине его двое железнодорожников снимали со стены портрет вождя.

— Никто больше не приехал?

— Бог ты мой, каким чудом?— воскликнул Витек.— У нас и так рессоры подсели! Остальные ждут на комбинате.

— Остальные?— осторожно повторил Биркут.

— Ну, весь город! Все, за исключением грудных детей и калек!

— Все?— снова переспросил Биркут, но на этот раз будто с надеждой.

— Конечно, все.

— Тогда едем,— быстро сказал Биркут,— скорей, не будем терять времени!

Через четверть часа головокружительной езды они были на месте. Митинг проходил в одном из еще не достроенных фабричных цехов. Это было огромное помещение, в котором голоса ораторов отражались сильным эхом, как в соборе. В цехе еще не было проведено электричество, прожекторы-времянки освещали только платформу большого грузовика, установленного вместо возвышения. На грузовике стояло несколько руководителей митинга, выступавших по очереди, а иногда и одновременно. Те, кто не получил еще слова, по крайней мере, бросали вокруг пламенные взгляды. Видели они, правда, немного, так как большинство митингующих было скрыто темнотой и выдавало свое присутствие только возгласами «Да здравствует» и «Долой». Появление Биркута было встречено бурной овацией. Посреди зала устроили проход, по которому пропустили делегатов и оркестр, самого Биркута рабочие отнесли к машине на руках. Здесь возникло небольшое замешательство, так как Биркут не хотел влезать на грузовик, а руководители желали обязательно втащить его туда. Их было больше, и в конце концов они достигли своего: Биркут — немного помятый и несколько сконфуженный — оказался на помосте. Там было довольно тесно, и ему пришлось держаться за крышу кабины, чтобы не упасть. Тем временем зал возбужденно шумел и то и дело начинал петь «Сто лет». Оркестру каждый раз приходилось спешно присоединяться к поющим. Один из прожекторов скользнул по толпе митингующих и выловил в их массе самодельный плакат с надписью: «Биркут, стройка ждет тебя!»

Биркут стоял посреди этого шума молчаливый и будто немного огорченный. Лишь иногда он слабо улыбался. Прожекторы ослепляли его, и он почти беспрерывно моргал. Одновременно он все время вглядывался в темный зал, словно отыскивал кого-то в этой возбужденной толпе. Потом, когда овации стали постепенно стихать, Витек тронул его за локоть:

— Старик, сейчас надо выступить тебе.

— Что ты, родной!— взмолился Биркут.

— Надо!— настаивал тот.— Все уже выступали, теперь твоя очередь!

— Да оставь меня в покое!— рассердился Биркут.— Я в своей жизни выступал больше, чем нужно. С меня довольно.

И снова посмотрел в зал, но уже не так, будто кого-то искал, так как понял, что это совершенно безнадежно, а так, словно ждал кого-то, кто рано или поздно должен протиснуться к машине и крикнуть: «Матеуш», попросту позвать без аплодисментов и без «Ста лет», без плакатов и криков «Да здравствует». Но никто такой не появлялся из темноты.

— Прошу тебя, сделай это для меня!— умолял его Витек.— Я понимаю, ты устал, это ясно. Но надо, понимаешь? Такой момент!

— Слушай,— прервал его Биркут,— а ты уверен, что все знали о моем приезде?

И снова посмотрел в зал, теперь уже почти с отчаянием.

— Уверен?— возмутился тот.— Я знаю это абсолютно точно! Сам объявлял по радио утром! Слушай, ну теперь скажи что-нибудь.

И крикнул:

— Слово имеет товарищ Биркут!

— Биркут!..— мощно подхватил зал.— Биркут, Биркут!..

Руководители митинга замахали руками, и толпа успокоилась. Биркут смущенно развел

руками в замшевых перчатках, губы его дрогнули, он улыбнулся и сказал не слишком громко:

— Родные мои, большое вам спасибо. А теперь уже поздно, правда? А то завтра не встанем. Так вот я думаю: пойдемте-ка мы домой, а завтра на работу.

И склонил голову в знак того, что закончил.

— Всё?— прошептал Витек с явным разочарованием.— Старик, ты что?А где ошибки и искривления культа?Исторический момент? Интересы государства?

— Это всё вам,— сказал Биркут.— Покойной ночи!

И соскочил с грузовика.

Витек недовольно посмотрел ему вслед, но сдержался, поднял руку и крикнул:

— Товарищи! Товарищ Биркут очень устал и плохо себя чувствует. Я думаю, что все вы его поймете.

Зал зашумел солидарно и с полным уважением.

— Поэтому мы не будем сегодня задерживать товарища Биркута,— кричал далее Витек.— Пусть отдохнет, придет в себя, накопит силы, чтобы в дальнейшем активно помогать нам в труде и борьбе! Сто лет товарищу Биркуту! Да здравствует Биркут!

Грянула буря аплодисментов, и одновременно с разных сторон запели гимн, тотчас же подхваченный всем залом. Биркут нырнул в этот шум, как в бушующее море, и Витек сразу потерял его в толпе.

Потом он долго шел пустыми улицами, незнакомыми ему: их построили в течение тех шести лет, которые он провел в заключении. Несколько раз он сбивался с пути, но упорно отыскивал его. Наконец он окончательно заблудился. Минуту он стоял в растерянности, ожидая кого-нибудь, кто мог бы указать дорогу, но поблизости никого не было, все окна были темными — жители либо спали, либо отправились на митинг. Потом он увидел вдали освещенную вывеску аптеки. Там, наверное, ночное дежурство и можно спросить про дорогу.

Биркут поспешил туда, задыхаясь от быстрой ходьбы — он отвык от этого, — и позвонил. Пришлось немного подождать, пока в глубине помещения раздались шаги и кто-то открыл маленькое окошко в дверях.

Это была молоденькая девушка, должно быть, только кончившая учебу. Она смущенно улыбалась и протирала заспанные глаза. У нее был крепкий сон здорового ребенка. Биркут подождал, пока она придет в себя а потом тихо сказал:

— Простите, что я вас разбудил.

— Ночное дежурство,— извиняюще произнесла она.— Что вам угодно?

— Я хотел только спросить, что это за улица...— И добавил озабоченно: — Тут нет табличек...

Она улыбнулась:

— Вы приезжий?

Он не знал, что сказать.

— Вообще-то говоря...— пробормотал он.

Она кивнула:

— Мы, местные, отлично обходимся без табличек, каждый угол здесь знаем.

И снова улыбнулась: она, наверное, очень любила этот город, который уже считала своим. Потом она назвала улицу.

Биркут неуверенно оглянулся.

— А этот дом,— спросил он,—это блок С-2?

— Может быть...Я точно не знаю,—ответила она.— Теперь у нас так не говорят. Сейчас просто номера, как в любом городе.

Он опять уловил в этом нотку удовлетворения, похожего на гордость.

— Потому что, если это С-2...— начал он.

— Да, так что?— спросила она.

— Ничего,— прошептал он.

Ему хотелось сказать: «Это я строил этот дом». Но он ничего не сказал и спросил только, как пройти к баракам.

Она улыбнулась в третий раз.

— Идите прямо,— сказала она,— потом свернете налево. За цветочным магазином. Третья улица налево. Дальше прямо, вы сами увидите. Может, что-нибудь еще?

Он покачал головой.

— Спасибо,— сказал Биркут,— еще раз простите, что вас разбудил... но ночью... трудно отыскать...

— Ничего,— ответила она,— теперь, конечно, найдете. Спокойной ночи.

— Спокойной ночи.

Теперь он действительно добрался без труда. Окраина заметно сжалась с того времени, когда он был здесь в последний раз, но трухлявые бараки еще стояли. Он шел между ними уверенным шагом. Здесь ему была знакома каждая постройка, здесь он знал каждую тропку. Поэтому он быстро отыскал нужный барак, открыл дверь и посветил себе спичкой, улыбнулся при виде тележки с дышлом, стоящей в коридоре и, сделав пять маленьких шагов, постучал в ближайшую дверь.

Ему ответила тишина. Он постучал еще раз, потом нажал дверную ручку. Комната была заперта. Машинальным жестом он наклонился, заглянул под соломенную подстилку, нашел ключ и медленно вставил его в скважину. Однако прошло несколько долгих секунд, а он все еще не решался повернуть ключ.

Наконец он сделал это. В комнате было темно. Он нащупал выключатель и зажег свет. Только теперь он увидел знакомый сундук, стулья—вообще всю столь знакомую утварь. Но нечто насторожило его в этих старых вещах, отсутствие чего-то, какая-то пустота. Он открыл шкаф и увидел только свой костюм, ничего больше. Он оглянулся, а потом быстро вышел в коридор.

Он постучал в одну дверь, потом в другую, потом принялся бежать по коридору, выкрикивая что-то неразборчивое. В самом конце барака щелкнул запор, и на влажный пол упала полоса света.

Биркут подбежал туда.

— Это я,— сказал он и смолк; он не знал этой старой женщины, которая теперь стояла на пороге и смотрела на него с явной опаской.— Меня зовут Биркут,— сказал он потом и сразу понял, что его фамилия ничего не говорит этой испуганной старухе.— Вернулся,— шепнул он и хотел добавить «из заключения», но вместо этого закончил:— Издалека.

Она молчала.

— Я жил тут раньше,— произнес он и указал рукой в сторону своей комнаты.— Простите, вы не знаете... Может, вы знаете — где моя жена?

Старушка покачала головой.

— Я из деревни, дорогой, ничего не знаю. Вы лучше сына спросите.

— А где ваш сын?

— А пошел,— сказала она,— встречать тут одного.

Биркут колебался.

— Пани,— сказал он,— но ведь вы живете здесь, должны знать... Такая молоденькая, почти девочка... Ганкой звали. Она жила вон там, вон та дверь. Куда она уехала?

— Я из деревни, сынок,— повторила старушка.— Я ничего не знаю. Хотите, можно согреть борща?

— Спасибо,— сказал Биркут и медленно повернулся.

Дверь в его комнату все еще была открыта. Он остановился на пороге и не знал, что делать. Потом услышал быстрые, приближающиеся шаги: кто-то бежал за стеной барака, хлюпая ботинками по грязи. Он обернулся с внезапной надеждой — но это был только Витек. Он остановился у входа, тяжело дыша.

Минуту оба молчали, не двигаясь с места и только разглядывая друг друга сквозь коридорный мрак, потом Витек подошел и очень тихо сказал:

— Я думал, ты знаешь. У нас здесь все знают.

— Да?— вопросительно произнес Биркут.

— Я был уверен...

Биркут опустил глаза.

— Последние три года...— Он запнулся.— Мне стыдно говорить, но... Ну, я не получал от нее писем.

— Ничего тебе не писала?—спросил Витек.

— Нет,— ответил Биркут, не поднимая глаз.— А теперь, видишь...— И обвел рукой пустую комнату. Потом быстро поднял голову:— У нее есть кто-нибудь?

— Да нет, дело не в этом,— буркнул Витек.— Просто... чувствовала себя в глупом положении... и поэтому вчера...

— В глупом?— повторил Биркут.

— Плюнь ты на нее,—посоветовал Витек.— Я, конечно, понимаю, национальная сборная и все такое... И времена были другие. Она боялась за себя, да и они были заинтересованы в этом.. Но чтобы дойти до такого...

— Что она сделала?

— Ну приказали ей,— вздохнул Витек.— А она, идиотка, послушалась. Публично заявила, что ты враг и лакей... Враг и лакей, вот-вот...

И горячо повторил:

— Плюнь на нее, старик. Этакая стерва. Мы тебе найдем десяток получше. А сейчас пойдем. Нас ждет работа. Куча работы! Устроили собрание, надо выбрать комитет, рабочий совет, новое управление. Согласен быть председателем?

— Нет,— ответил Биркут и обвел комнату глазами.— Я уезжаю.

— С ума сошел?— крикнул Витек.— В такой момент!

— Да что там,— буркнул Биркут.— Вот ключ, закрой. А я должен найти ее.

И он молча вышел из барака.

— Ну и как, нашел?— спросила Агнешка.

— Не знаю,— хмуро ответил Витек.— Он больше здесь не появлялся и вообще не давал знать о себе.

— Но у вас есть его адрес?

— Нет,— сумрачно сказал он.— Я искал, его, а потом... Сами понимаете, сколько дела...

И он кивнул в сторону комбината, который дымил и грохотал за его плечами.

Наступило молчание.

— У меня еще есть немного ленты,— сдержанно произнес звукооператор, не поднимая глаз.— Если пани угодно еще что-нибудь...

Агнешка неуверенно пожала плечами. Фрыбес отдал камеру ассистенту и закурил сигарету, не угощая никого из присутствующих. Со стороны металлургического цеха показалась двухцветная «сирена», затормозила, а потом быстро подъехала к Витеку. Из машины выскочил коренастый мужчина с толстыми руками и губами, к которым была приклеена любезная улыбка.

— Пан директор,— уважительно обратился он к Витеку,— вас ищет главный. Надо подписать протокол пуска восьмого цеха.

— Познакомьтесь,— сказал Витек,— пан Йодла, начальник нашего строительного отдела. А это наши киноработники.

— Пан Йодла,— повторила Агнешка.— Да-да, припоминаю.— Она подала ему руку.

Фрыбес осторожно взял камеру и отснял пару метров начальника Йодлы на фоне двухцветной «сирены».

— А может быть, вы знаете адрес Биркута?—спросила Агнешка.

— Не имею удовольствия,— любезно ответил Йодла.— Товарищ Биркут уже у нас не работает. Довольно давно, впрочем.—И обернулся к Витеку: — Простите, так мы можем двигаться? — И указал на свой автомобиль.

— Не сердитесь,— сказал Витек.— Если я еще понадоблюсь, ищите меня в дирекции. И помните, вечером вы принадлежите мне.

Оба поклонились и заняли места в машине. Йодла включил мотор и вдруг высунулся в окошко.

— Вот что, я припоминаю.— сказал он. — Я раз видел его жену в Закопане. Она раньше была спортсменкой, может, вы слышали — Ковальска-Биркут... Не знаю, живут ли они там или она только приезжала?.. Мы с ней не разговаривали,— добавил он, как бы оправдываясь, и, еще раз поклонившись, уехал.

Адрес они раздобыли без труда, но сам по себе адрес в Закопане — это еще далеко не все. Им пришлось долго кружить среди каменистых участков и беспорядочных застроек, прежде чем они наконец добрались до места. «Французвки» — так это, кажется, называлось. Это была довольно значительная территория, выделенная строительному кооперативу частников. Стройка в принципе была уже завершена, то есть дома были уже построены — небольшие, абсолютно одинаковые, каждый из них состоял из пяти односемейных квартир, но повсюду вокруг еще лежали трубы и доски, везде было грязно от строительного щебня и раствора.

Микроавтобус опасливо колыхался на выбоинах и в конце концов остановился. Фрыбес прочел номер, указанный на жестяной табличке, прибитой к дверям дома.

— «Звезды одного сезона»,— сказал он.— У некоторых сезон окончился блестяще. Пошли.

В дверях дома стояла женщина с полным лицом и довольно крупной фигурой.

— Вы из кино, да? Это сюда, пожалуйста.—Она ничем не напоминала девушки из рассказов Михника.— Это вы звонили мне? Я очень рада.— Она пропустила Агнешку впереди себя.— Нет, только не через порог, я суеверна.

Они вошли в маленький коридор, где стояло несколько пар забрызганной грязью резиновой обуви — больших и маленьких размеров.

— У нас грязно,— улыбнулась хозяйка.— Разворотили нам улицу, делают и все не могут закончить. Вы не рассердитесь, если я вам дам суконки? Мы только покрыли пол лаком...

Лак действительно был наложен безукоризненно — паркет сверкал, как стекло. Немногочисленная обстановка — телевизор, столик, трюмо — отражалась в нем, как в зеркале.

— Пожалуйста, садитесь,— сказала хозяйка.— Здесь немного пустовато, да? Мы сейчас обставляем комнаты, не хотелось тащить сюда старое барахло. Новый дом — новая мебель, ну и вот...

Они расселись неловко, чувствуя себя все очень стесненно. Только хозяйка не выглядела смущенной.

— Я пока одна, но это ничего, правда? Вы, кажется, хотели беседовать и со мной?

— Конечно, — проговорила Агнешка. — Только еще минутку, пока товарищи приготовятся.

— Уже можно,— сказал Фрыбес.

— Я вас слушаю,— произнесла хозяйка. Было видно, что сама она приготовилась к

этому разговору заранее: парикмахер сделал ей модную прическу, портниха сшила новое платье, в комиссионном магазине были приобретены итальянские «шпильки».— Я слушаю. Хотя, если говорить искренне ...— она развела руками.— Я порвала со спортом так давно, что собственно...

— Это ничего,— сказала Агнешка,— потому что нас, по правде говоря, интересует другое. Мы делаем фильм о пане Матеуше.

— Опять?— усмехнулась хозяйка.

Агнешка промолчала.

— Ну фильм, сразу уже и фильм,— вмешался Фрыбес, чувствуя, что между обеими женщинами вырастает какая-то стена.— Так просто, беседы у камеры. Ничего сложного, ей-богу. Расскажите нам, как он появился в Закопане.

— Ну что же, приехал,— проговорила хозяйка,— автобусом.

— М-м-да,— промычал Фрыбес.— Автобусом. Ну а что дальше? Как он встретился с вами?

— Поздоровался.

— Вот, пожалуйста. Поздоровался,— со злостью произнес Фрыбес.— И сказал: «Как живешь, птичка» — или что-нибудь в этом роде. Ну, конечно, это вполне естественно.

Хозяйка холодно посмотрела на него.

— А вы думали, я вам что скажу?— спросила она, сощурив глаза.—Ну что, например?

Стало тихо. Потом звукооператор, обменявшись понимающим взглядом с Фрыбесом, придвинул свой стул к столу. Он сел так, чтобы отгородить собой хозяку от остальных, и склонился очень близко к ее лицу. Это был красивый парень с большими черными глазами, которые нравились всем женщинам, кроме Агнешки.

— Послушайте меня,— сказал он очень тихо, почти шепотом, и кончиками пальцев коснулся открытого чемодана с магнитофонной лентой.— Здесь порядочный кусок его жизни. Мы записали это у разных людей, некоторым из них совсем не хотелось говорить, было трудно. Но они говорили: в конце концов, каждый был должен ему хотя бы немного этой правды. Неужели нам придется делать фильм без вас?

Она минуту молча смотрела на него. Молча, но внимательно, потом опустила глаза.

— Это наше личное дело,— наконец произнесла она.— Очень личное.

Он не отзывался, ждал. Вдруг веки ее вздрогнули, и в этом движении появилось что-то от прежней маленькой девушки, о которой так хорошо рассказывал Михник.

— Он долго искал меня,— прошептала она,— почти два года. Мне уже казалось, что ему не найти.— И она вздохнула.—Но он был очень упрям. И нашел.

Она работала тогда в небольшом частном баре. Бар назывался «Приют», и хотя был невелик, дела в нем шли лучше, чем во многих других в Закопане. Держал его подвижный человечек в годах, дальний родственник Ганки — двоюродный дядя или что-то в этом роде. К нему обращались «пан директор», так как до октября* он работал в комитете по социальному обеспечению трудящихся, где занимал довольно ответственное положение. Позднее он решил перейти «на собственное дело». В нем не было ничего от частного содержателя ресторана: белый халат делал его похожим на фармацевта, а тонкие очки в золоченой оправе наводили на мысль об опытном педагоге. Некоторые черты этого строгого облика передались всему персоналу, и в результате даже продажа алкогольных напитков выглядела здесь скорее как одолжение посетителям, нежели как доходная деятельность.

Ганка выполняла обязанности одной из двух постоянно работавших в баре официанток, второй была дочь хозяина. Работы было масса и к тому же тяжелой, так как бар был набит с утра до ночи. Клиенты относились к самым разнообразным слоям общества — от пьяных горцев, предводителем которых был некий Геня, бывший спасатель из горной службы, и вплоть до самых изысканных варшавских литераторов-курортников. Меню также отличалось соответствующим разнообразием: список блюд открывала фасоль по-бретонски, подаваемая на алюминиевых сковородках, и замыкал печеный гусь с яблоками; наиболее почетным гостям этого гуся подавали тщательно очищенным от косточек.

Биркут пришел сюда поздно вечером, когда бар был еще полон, но публика собиралась расходиться. Ганка сначала не заметила его появления, она увидела его, лишь когда он специально занял место за одним из «ее» столиков.

На нем все еще был тот же костюм, в котором его забрали восемь лет назад, только теперь он окончательно обветшал. Она также

* Имеется в виду октябрь 1956 года.— *Прим. переводчика.*

сразу обратила внимание, что у него не было плаща. Не было плаща, хотя он ходил в плотных замшевых перчатках, которые не снял даже сев за столик. Эти перчатки сильно загрязнились, и на каждом пальце были следы неумелой штопки.

В первый момент она притворилась, что не заметила его: она не знала, что делать и как вести себя. Во всяком случае, ей стало страшно. А он сидел неподвижно и упорно смотрел в ее сторону.

Трое посетителей, сидевших за тем же столиком, попробовали обратиться к нему с чем-то, но он быстро, хотя и вежливо, пресек разговор. Тогда они занялись собой и через несколько минут забыли о его соседстве.

В течение долгого времени ей удавалось делать вид, что она его не видит. Но потом «директор» кивком головы подозвал ее и шепнул:

— Доченька, там кто-то пришел, а ты еще не подошла к нему.

— Сейчас иду,— сказала она и подумала, что сейчас убежит через кухню и никогда сюда не вернется.

Однако она не убежала, а подошла к Биркуту и, не глядя ему в глаза, сказала:

— Это не имеет смысла. Чего ты хочешь?

Она почувствовала на себе его внимательный, даже, может быть, чересчур внимательный взгляд. Потом услышала его слова:

— Чаю, пожалуйста.

— С лимоном?

— Нет,— ответил он очень спокойно.— Но может, есть пирог со сливами.

Веки ее задрожали.

— Матеуш,— прошептала она,— это бессмысленно. Не будем мучить друг друга.

— Так как же насчет пирога?

— У нас не готовят,— твердо ответила она.— На десерт у нас есть только испанский торт. Подать?

— Нет,— снова повторил он все так же спокойно, как и раньше.— Пожалуйста, один чай.

— Несу.

Она повернулась к нему спиной и, собравшись с силами, отошла. У окна, ведущего в кухню, она неподвижно остановилась.

— Что приготовить?— спросила кухарка.

Ганка бессмысленно покачала головой.

— Ничего?— удивилась та.

— Чай.

Она услышала быстрое бульканье, а потом звон стакана, поставленного на поднос. Однако она не взяла его. Внезапно она обернулась и прошла к буфету.

«Директор» за прилавком выбирал кому-то бутерброды.

— С яйцом и килечкой?

— Пойдет,— согласился высокий офицер в пестром мундире десантника.— А с сардинами у вас нет?

— С сардинкой нет, но могу предложить шпроты.

Ганка подошла к прилавку.

— Директор,— сказала она,— мне надо выйти.

Он заботливо взглянул на нее:

— Плохо себя чувствуешь?

Она опустила глаза.

— Нет, но мне надо.

— Доченька,— сказал он,— через часок, когда народу убудет.

— Через час будет поздно.

Он осмотрел зал и остановил свой взгляд на Биркуте.

— Кто это?

— О боже,— она сжала кулаки,— никто. Могу остаться.

И вернулась назад к окошку.

— Не берешь чай?— спросила кухарка.— Остынет.

Она взяла чай и отнесла его Биркуту. Трое его соседей тем временем ушли: на бумажной салфетке с выписанным счетом лежали оставленные ими деньги.

— Присядь,— сказал Биркут.

Она покачала головой:

— Нет, у меня работа.

— Хорошо, подожду.

Она стремительно наклонилась к Биркуту:

— Слушай, ведь ты все знаешь, а? Должен знать. Ну и все. Не о чем разговаривать.

Он посмотрел на нее, а потом дотронулся до стакана.

— Я просил без лимона,— сказал он со слабой улыбкой.

Она выпрямилась.

— Забрать?

— Нет. Я человек не мелочный. Если освободишься на минутку, присядь ко мне.

Он сидел над этим одним стаканом чаю до того времени, когда бар покинул последний посетитель. Иногда он отпивал глоток или два, но делал это очень расчетливо: ему хватило до конца. Потом в зале не было уже никого — только они двое и «директор» со своим персоналом.

Ганка стояла, прижавшись спиной к стене, как человек, ожидающий ружейного залпа, и знала, что от объяснения теперь не уйти.

Комната Ганки была маленькой, с косым потолком и только одним низким оконцем, выходящим на улицу. Места в ней было немного, особенно теперь, когда дочь «директора», работавшая днем второй официанткой, поставила Биркуту раскладушку. Тем временем кухарка кончила накрывать на стол, который теперь был заставлен лучшими деликатесами, извлеченными из кладовок «Приюта». О напитках позаботился сам хозяин: он долго копался в буфете и подвале, пока не отыскал бутылку коньяку «Меуков» и литр довоенной пейсаховки. Он забрал также рюмки и со всем этим явился наверх.

— Так и надо было сразу сказать,— добродушно произнес он и взлохматил Ганке волосы жестом старого понимающего наставника.

— Ну, ничего еще не потеряно. Прошу к столу.

Биркут сел, по очереди взял в руки обе бутылки, посмотрел и отставил. Ганка неподвижно сидела на своей кровати.

— Да вы кушайте,— угощал «директор».— Вы не похожи на человека, который последнее время переедал.

Матеуш улыбнулся и взял себе немного гуся.

— Давайте, давайте,— уговаривал его хозяин.— Ведь это все в вашу честь.

Биркут внимательно взглянул на Ганку, но ничего не сказал.

— Вы что предпочитаете — пейсаховку или «Меуков»?

— Не знаю. Не пробовал ни того, ни другого.

— Ну так попробуйте! Прошу.

Биркут смочил губы сначала в одной рюмке, потом в другой, но ни одной не выпил до конца.

— Вы, кажется, вроде меня,— сказал «директор». — Скорее насчет понюхать, чем попить. Почки, сердце, желудок?

— Все понемножку,— улыбнулся Биркут, но чувствовалось, что и эта улыбка и слова его были чем-то совершенно автоматическим и вымученным; мыслями он был где-то далеко.

— Ну и что вы думаете делать дальше?— спросил «директор».

— Это от многого зависит.

— От чего бы, например?

— От разных вещей,— ответил Биркут и посмотрел на Ганку. Она сидела, опустив голову, и молчала.

— Вы хотите опять каменщиком?

— Хотел бы,— усмехнулся Биркут.— Но не смогу. Руки вот...— И он пошевелил руками в замшевых перчатках.

— Ну так что же?— поинтересовался «директор».

— Что-нибудь найдется,—сказал Биркут.— На стройке много дела, не всем кирпичить.

— На стройке,— повторил «директор».— Так вы все об одном и том же...

— А вы о чем?

«Директор» смотрел на него, о чем-то размышлял.

— Оставайтесь здесь.

— Э, нет,— улыбнулся Биркут,— здесь нет. Мы отсюда уедем.

Ганка подняла голову, но на этот раз Биркут не посмотрел в ее сторону.

— Уехать-то уедете,—сказал «директор».— Уехать легко. Но только знаете ли вы, что она у меня зарабатывает в три раза больше, чем самый лучший передовик-каменщик?

— Как-нибудь перебьемся,— беззаботно ответил Биркут.

Но он все еще не поворачивался в сторону Ганки, словно боялся встретиться с ней взглядом.

«Директор» заботливо снял у него с плеча нитку.

— Как-нибудь,— повторил он и подошел к шкафу.— Посмотрите, я нисколько не преувеличиваю.

— Директор,— шепнула Ганка со слабым протестом.

«Директора», однако, это не смутило, он открыл шкаф и провел рукой по висевшим там платьям, кофточкам, костюмам, потом наклонился, взял в каждую руку по туфельке и стукнул их каблучками.

— Как-нибудь,— сказал он еще раз и бросил туфли назад в шкаф.— Послушайте меня. До октября я был действительно директором, крупной шишкой в комитете по соцобеспечению и ходил в таких портках, как ваши. Конечно, так тоже можно, но зачем?— Он вернулся к столу и внимательно присмотрелся к Биркуту.— Видите, а вот сейчас у меня капитал, а у вас — биография. Как раз такая, какая нужна. Книжка, фамилия, и опять же эти шесть лет... Вы мученик, герой, вам дозволено больше, чем другим. Вступайте ко мне в дело.

— А что я буду делать,— усмехнулся Биркут.— Бутерброды с килечкой?

— Боже упаси,— произнес «директор».— Никаких бутербродов, никаких килек. Вы бы только ходили по учреждениям и улаживали, что надо.

Ганка шевельнулась на кровати.

— Ну и как тебе это нравится?— спокойно спросил у нее Биркут.

Она напряженно смотрела на него.

— Через два года у вас будет машина и через четыре — собственный домик,— деловито продолжал «директор».— А она будет сидеть в кафе и сплетничать с актрисами-курортницами. Подумайте хорошенько. Вы были как монумент, да вы и сейчас такой, но это не имеет смысла, другие уже давно это поняли. И зачем вам быть последним?

Биркут не отвечал: молчаливый поединок между ним и Ганкой продолжался.

— Ну ладно,— сказал «директор».— Так я вас оставлю, подумайте вместе. Спокойной ночи!

И снова взлохматил Ганке волосы жестом добродушного наставника.

Потом вышел.

— Ты поедешь со мной?— спросил Биркут.

Она покачала головой.

— Нет.

— Почему?

— Ты действительно как монумент. А я тряпка. Даже если мы уедем, это останется навсегда.

Он задумался.

— Так что, по-твоему, мне нужно сделать? — спросил он наконец. Она смотрела на него молча и упрямо.

На улице зашумела машина, подъехала и остановилась перед домом. Ганка встала. Она была немного бледна.

— Вы удовлетворены?

Звукооператор поблагодарил ее кивком головы.

— Ну, так я очень рада,— горько прошептала она.

Дверь открылась, и на пороге появился подвижный пожилой мужчина в тоненьких очках.

— Дорогой, — сухо произнесла она,— познакомься. Это товарищи из кино.

— А я догадался!— восторженно воскликнул человечек.— Я сразу догадался! И даже кое-что приготовил на этот случай! Он хлопнул себя по карманам английского плаща, в которых были спрятаны бутылки: их головки осторожно выглядывали наружу.

— «Меуков» или пейсаховка?— странным тоном спросила Ганка.

— О, где вы грезы?— улыбнулся вошедший и подмигнул Фрыбесу.— «Меуков»! Пейсаховка! Боже мой! Один момент, только приведу себя в порядок.

И он исчез в боковых дверях, которые, должно быть, вели в кухню. Агнешка посмотрела куда-то в угол, словно стараясь спрятать лицо, и тихо сказала:

— Извинитесь, пожалуйста, за нас перед мужем... Но нам, к сожалению, пора... Уже поздно...

— И нам еще сегодня надо попасть в Краков,— поспешно добавил Фрыбес.

— Понимаю, конечно,— сказала хозяйка.— А вот адрес Матеуша.

И она подала Агнешке бумажку, которую уже давно теребила в пальцах.

Это была большая просторная школа, одна из тех больших, просторных школ, которые были построены за последние годы к празднику тысячелетия Польши. Утром здесь учились дети, а во второй половине дня приходили взрослые, учащиеся вечерней школы. Теперь был вечер, и за партами сидели как раз взрослые. Завуч подвел Агнешку к застекленной двери и остановился. За дверью шел урок. Молоденькая учительница — девушка возраста Агнешки — стояла у доски и говорила что-то: слов ее не было слышно за дверью. Ученики слушали ее внимательно и время от времени записывали что-то в толстые тетради. Почти все они были молоды: лет по двадцать, может, чуть больше. Днем они работали, наверное, токарями, машинистами или, возможно, продавцами, а вечерами готовились к сдаче экзаменов на аттестат зрелости. Только один из них был явно старше остальных. У него были сутулые плечи человека, жизнь которого прошла в тяжелом труде, и совершенно седая голова. Агнешка заметила его сразу, как только остановилась у дверей, и теперь ни на минуту не спускала с него глаз.

— Это он,—сказал завуч и заволновался.— Скажите, для вас не составит разницы, если мы подождем до перемены. Это совсем скоро, минута или две... Я не хотел бы им мешать.

— Конечно,— сказала Агнешка. Она продолжала со странным напряженным чувством наблюдать за этим сгорбленным человеком,

который там, среди вихрастых парней и модно разлохмаченных девушек, корпел над своей толстой тетрадью.

— Как у него идут дела? — спросила она наконец вполголоса.

— Старается, много работает,— ответил завуч.— Он, по-моему, живет в трудных условиях, так мне кажется, во всяком случае, хотя точно я не знаю; тут никто о нем ничего не знает... Вообще-то, конечно, ему очень трудно, ну и большое отставание в учебе... В прошлом году проходил курс повторно... Но кто знает? Ему очень нужен аттестат, дальше он думает о политехническом.

— Справится?— Агнешка сама удивилась, как беспокойно прозвучал ее голос.

Завуч немного подумал.

— Бог ты мой,— сказал он потом,— вы хотите, чтобы я занимался предсказаниями?— Он пожал плечами.—Не знаю, право. Если ничего не случится, ничто не помешает. Это твердый человек. Может, выдержит.

Прозвучал звонок. Учительница взяла журнал и вышла из класса. Проходя мимо, она поклонилась завучу. Класс опустел, в нем остался один Биркут. Он продолжал сидеть над своей толстой тетрадью и что-то усиленно вычислял.

— Пожалуйста,— сказал завуч.

Агнешка миновала его и медленно пошла между рядами парт. Биркут не заметил ее. Он был целиком поглощен своим делом.

— Пан Биркут,— осторожно произнес завуч,— мы вам не помешаем?

Тот вздрогнул, оглянулся, а потом быстро поднялся с места.

Агнешка увидела широкое крестьянское лицо и усталые глаза.

— Вы, кажется, хотели немного поговорить с товарищем?— сказал завуч.— Пожалуйста.

Биркут неуверенно взглянул на Агнешку.

— Извините,— сказала она,— я только так, просто осматривала школу. Прошу вас, не отрывайтесь из-за меня.

Завуч удивленно посмотрел на нее.

— Но ведь...

— Нет-нет,— быстро произнесла она, словно хотела предупредить его дальнейшие слова.— Это все.

И медленно отошла от парты Биркута.

Микроавтобус стоял перед школой. Все кинооборудование было уже выгружено и лежало на площадке у входа. Киногруппа из тех же трех человек ожидала только знака Агнешки.

— Идем? — спросил Фрыбес, как только увидел ее в дверях школы.

Она молча спустилась вниз.

— Что произошло? Его нет?— спросил звукооператор.

Агнешка минуту не отвечала. Потом она прошептала, не глядя им в глаза:

— Мы не будем сейчас заканчивать фильм.

— Не будем?— возмутился Фрыбес.— А когда будем?

— Через год-два, но не сейчас.

— Да что вы? — с упреком сказал звукооператор.— Такой материал! Да бросьте, это, наверное, шутка?

— А твой диплом, девочка?— спросил Фрыбес.— Хочешь плюнуть на диплом?

— Придется сделать что-нибудь другое. Этот фильм мы обязательно закончим.— И тихо добавила: — Уверена, что закончим. Во всяком случае, стоит подождать.

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

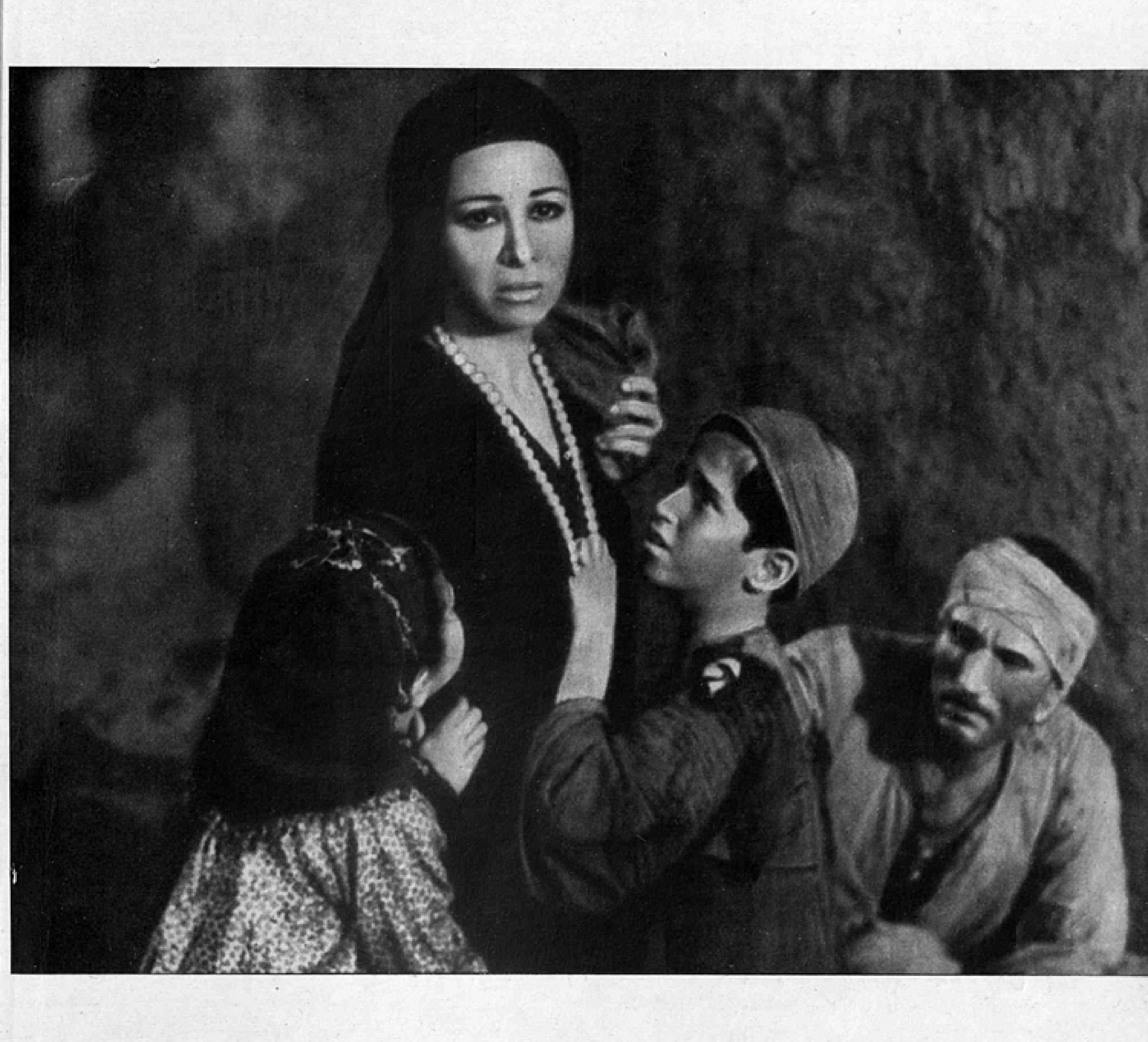
Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А 11085. Подписано к печати 21/VII 1965 года. Формат бумаги $82 \times 108^1/_{16}$
Печатных листов 11 (условных листов 17,93). Тираж 27 863 экз. Заказ 407

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.



«Г р е х» (Объединенная Арабская Республика)



ISKUSSTVO KINO

CINEMA ART

IN THIS ISSUE:

ИНДЕКС
70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

**на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал**



ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1965 год **ПРИНИМАЕТСЯ** в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.